P. 326 Rel He

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 2

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

7968/2

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:

ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

« La revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— F.F. 49,— DM 40.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 — 1970 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

RADU NICULESCU, Contribuţii la cercetarea problematicii literare a cîntecului de leagăn 99

IOSIF HERŢEA, Cîteva particularităţi stilistice ale muzicii de joc oşeneşti. 113

CONSTANTIN ERETESCU, Noţiunea de *metamorfoză* în folclor. 121

EUGENIA CERNEA, Despre evoluţia doinei bucovinene. 133

GEORGETA MORARU-POPA, Contribuţii la tipologia plugului românesc . . 143

MATERIALE

STANCA FOTINO, *Leruil* — cîntec ceremonial de înmormîntare 157

NOTE ŞI DISCUŢII

CORNELIA BELCIN, Date etnografice în volumul *Călători străini despre ţările române* 165

RECENZII

CONSTANTIN COSTEA, *Folclor coregrafic din Bihor*, Casa creaţiei populare a judeţului Bihor, [Oradea, 1968] (*Eugenia Crăciun*) 173

G. SPYRIDAKIS ŞI S. PERISTERIS, *Cîntece populare greceşti*, Atena, 1968 (*Nicolae Rădulescu*) 175

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 2

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

RADU NICULESCU, Contributions à l'étude littéraire de la berceuse folklorique 99
IOSIF HERŢEA, Quelques particularités stylistiques de la musique de danse de la zone de l'Oaş. 113
CONSTANTIN ERETESCU, La notion de *métamorphose* dans le folklore . . . 121
EUGENIA CERNEA, Sur l'évolution de la doïna de la Bucovina. 133
GEORGETA MORARU-POPA, Contribution à la typologie de la charrue roumaine 143

MATÉRIAUX

STANCA FOTINO, *Leruit* — chant cérémoniel d'enterrement 157

NOTES ET DISCUSSIONS

CORNELIA BELCIN, Données ethnographiques dans le volume *Călători străini despre ţările române* [Voyageurs étrangers à propos des pays roumains)]. 165

COMPTES RENDUS

CONSTANTIN COSTEA, *Folclor coregrafic din Bihor* (Folklore chorégraphique de Bihor). Maison de la création populaire du département de Bihor, [Oradea, 1968] (*Eugenia Crăciun*) 173
G. SPYRIDAKIS et S. PERISTERIS, *Cintece populare greceşti* (Chants populaires grecs), Athènes, 1968 (*Nicolae Rădulescu*). 175

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA PROBLEMATICII LITERARE A CÎNTECULUI DE LEAGĂN*

RADU NICULESCU

Specie folclorică socotită minoră, cîntecul de leagăn atît la noi cît și peste hotare a fost abia în vremea din urmă abordat cu toată seriozitatea.

În ce privește domeniul românesc, descripții mai vechi dar pătrunzătoare, datorate în special lui Simeon Florea Marian și George Breazul[1], constituiseră deja, pînă în 1950, un util fond de date sistematizat. Totuși abia în ultimele două decenii, prin cele cîteva substanțiale sinteze și studii de detaliu, elaborate de Ovidiu Papadima, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Ghizela Suliteanu [2], au fost rezolvate, în linii generale, problemele caracterizării cîntecului de leagăn românesc.

A fost creată astfel o platformă de intuiții fundamentale de pe care se poate porni la extinderea cunoașterii acestei specii folclorice ca fenomen semnificativ capabil să intereseze, într-o măsură mai mare decît s-ar fi putut crede, istoria culturii.

Vom încerca să ilustrăm doar cîteva aspecte ale acestei posibile extinderi.

★

Un prim aspect controversabil al problematicii cîntecului de leagăn e unul de ordin ontologic: care este amploarea existenței reale a speciei „de leagăn" în practica populară tradițională?

Majoritatea autorilor afirmă universalitatea categoriei în virtutea postulatului unanimei răspîndiri atît a legănatului, cît și a expansivității

* Fragmente din acest studiu au format obiectul unei comunicări prezentate la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

[1] S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, 1892; G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, 1941.

[2] O. Papadima, *Cîntecul de leagăn*, în *Literatura populară română*, București, 1968, pp. 198—201; Emilia Comișel, *Cîntecul de leagăn* în *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, pp. 132—136; Mariana Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. X, 1965, nr. 5, pp. 477—489; Ghizela Suliteanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, 1966, lucrare ms., la I.E.F. București.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 99—111, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

lirice a sentimentului matern. S-a sugerat chiar că specia „de leagăn" ar putea fi printre puținele manifestări muzicale inerente omului. Theresa Brakeley bunăoară citează în această ordine de idei o populație indigenă sud-americană, nomadă, care nevoită fiind să străbată adesea teritorii ostile, deși nu practică curent cîntecul vocal, ar uza totuși — asiduu — de cîntece de leagăn fredonate cu glas scăzut, spre adormirea sugarilor al căror plins ar putea da de știre dușmanului [3]. Axioma inevitabilității cîntecului de leagăn este împărtășită și de cercetători români [4].

În realitate lucrurile par a fi mai puțin simple.

Cercetări personale de teren ne-au arătat că practicarea cîntecului de leagăn — luînd termenul în accepția sa cea mai strînsă — nu este actualmente un act ineluctabil [5]. Am constatat astfel că fenomenul depinde, pare-se, în mult mai mare măsură decît în cazul cîntecului liric obișnuit, de factura temperamentală a interpretei potențiale (mama cu prunc mic), de tradiția familială, de anume împrejurări de ordin social. Cîntă așadar „de leagăn" mamele cu disponibilitate afectivă mai mare, mamele care au deprins acest uz din familie, de asemenea mamele sau bunicile care — fapt important — nu-l socot dăunător (copilul nu va mai dormi nelegănat etc.). Pe de altă parte, există mame care declară că nu au timpul sau calmul necesar pentru atare îndeletniciri. Evident, am putea vedea în toate acestea o manifestare de relativă decadență, dacă este să presupunem că în satul românesc arhaic, cu o existență culturală rigid normată de tradiție, cîntecul de leagăn va fi fost în mod *necesar* utilizat.

Deocamdată, în diacronia lipsită de temeiuri documentare nu avem însă cum avansa. De aceea, mult mai importantă ni se pare abordarea în plan sincronic a unei chestiuni complementare, intim legate de însăși semnificația — în ancheta de teren — a *întrebării* puse și a *răspunsului* primit de la informator privind folosirea cîntecului de leagăn. Respectiv, ce subînțelegem, în definitiv, prin *cîntec de leagăn*?

★

De fapt, în dialectica răspunsului corect la această întrebare rezidă unul din aspectele principale ale interesului, multă vreme ignorat, al studierii atente a numitei modalități folclorice.

Or, Ghizela Sulițeanu [6] are perfectă dreptate cînd definește cîntecul de leagăn ca „manifestare ce cuprinde absolut toate produsele muzical literare ce prin practica lor constantă într-o anumită colectivitate [...] îndeplinesc funcția adormirii copilului". Funcționalitatea — se spune în continuare — e îndeplinită „de particularități structurale, muzical-poe-

[3] Cf. Maria Leach and Jerome Fried (edit.), *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. II, New York, 1950, art. *Lullaby*.

[4] Cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 198; G. Breazul, *op. cit.*, p. 120; Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, București, [f.d.], p. 194.

[5] Cf. fișele text *mg. 547 j, i. 9092, i.11.634, i.24.409, i.25.432, i.25.711, i.25.812, i.25.765* etc.

[6] Ghizela Sulițeanu este autoarea unei modificări esențiale în cursul actual al cercetărilor românești asupra acestei delicate (sub unghiul investigației) specii, prin aceea că a introdus culegerea sistematică și masivă (deci statistic pertinentă!) a cîntecului de leagăn *in situ*, cu alte cuvinte *în timpul și la locul legănatului*, efectiv, al copilului. Ceea ce a permis între altele revelarea modului specific de existență a repertoriului de leagăn ca desfășurare liberă, pe „cicluri" de text etc.

https://biblioteca-digitala.ro

tice" inconfundabile (*op. cit.*, p. 6). În consecinţă, sub categoria cîntecului de leagăn vor intra de drept atît texte poetic „rotunde", cît şi fragmente versificate, serii de interjecţii, anacruze, secvenţe în proză, fie numai vag modulate muzical, fie efectiv cîntate, şi prezentînd, atît ca text cît şi ca melodie, caractere morfologice mai mult sau mai puţin caracteristice. Ne-am afla cu alte cuvinte în prezenţa unei desfăşurări *continue*, în evantai, de mijloace expresive pornind de la nivelul posibilităţilor poetice şi melodice minime ale limbajului (recitativ-parlato, „la graniţa dintre vorbire şi muzică", recitativ parlato-melopeic etc.— cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 10) şi evoluînd, din aproape în aproape, pînă la forme poetico-muzicale cristalizate (cîntecul de leagăn *propriu-zis* şi cîntecul „ca de leagăn" — respectiv cîntecul liric eterogen adaptat mai mult sau mai puţin condiţiei „de leagăn" —cf. G. Sulițeanu, *loc. cit*).

Se înţelege, în măsura în care vom acorda conceptului această cuprinzătoare accepţiune, capabilă să includă pînă şi simpla fredonare funcţională — în iambic, piric, spondaic —, aria socială scontabilă de folosire a cîntecului de leagăn se va extinde. Fără îndoială însă, interesul literar poate începe abia o dată cu primele închegări frastice.

Sub acest raport, cîntecul de leagăn, în accepţie largă, prezintă adesea, în cadrul uneia şi aceleiaşi execuţii complete (măsurată aproximativ de durata reală a adormirii copilului, cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 15), grade succesive şi alternative de organizare poetică, pornind eventual de la proza cea mai liberă de tradiţie. Or, pînă acum, şi pentru că datele informative şi textele proveneau din observarea îngustată a fenomenului, şi pentru că divagaţia prozaică care contextează textele poetic organizate putea părea lipsită de interes, cercetările s-au îndreptat exclusiv asupra formelor versificate. Se simte clar în cazul cîntecului de leagăn (ca şi în cazul bocetului de altfel, specie cu care e principial *înrudit*) absenţa atît a cercetărilor concrete, în imediat, cît şi, teoretic, a unui sistem de categorii seriale cît de cît analog celui încercat, spre pildă, în domeniul prozei populare (bunăoară, în terminologia germană, *Chronikerzählung*, *Memoratum*, *Fabulatum* [7] etc.), care să organizeze într-un tablou coerent stadiile diverse, coexistente, ale agregării literare a faptului de tradiţie. Ceea ce ar îngădui să se evite cu supleţe excesele în metodă, punînd în lumină, bunăoară, faptul că, *totuşi*, între cîntecul de leagăn — în matricea sa metrică — şi simplul recitativ parlato de nuanţă hortativă diferenţa e *radicală*, după cum *radicală* este diferenţa (evident, dublată şi de implicarea canonului) care separă, în cadrul fenomenologiei datinilor funerare, *lamentaţia spontană* a celor apropiaţi mortului, de *bocet* — text structurat — şi, cu atît mai net, de *cîntecul ceremonial funebru* (acolo unde, se înţelege, acesta — *Brad*, *Zori* etc. — se practică). Mai mult, chiar şi pentru sus-citatele categorii ale prozei, ca şi pentru prezumtivele categorii graduale de agregare a cîntecului de leagăn, *palierele* nu sînt mutual echivalente. Între basm şi *Chronikerzählung*, de pildă, pot exista afinităţi parţiale de ordinul modelului logic. Basmul rămîne, însă, şi sub raportul limpidităţii structurale, şi sub raportul opţiunilor motivice (în sens Thompson), şi sub raportul legăturii concrete cu tradiţia, o realizare „optimă", a cărei studiere ca atare este

[7] Cf. L. Bødker, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, vol. II, Copenhagen, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

perfect legitimă. Statutul calitativ al cîntecului de leagăn structurat matricial — în raport de manifestările mai mult sau mai puţin „amorfe" cu care convieţuieşte — se cuvine să fie acelaşi.

În concluzie, va trebui ca pe viitor să se opereze în acest domeniu cu, cel puţin, două noţiuni cardinale conjugate, interesînd — desigur în *inegală* măsură — atît melodica, cît şi poetica speciei: noţiunea generalizată de „cîntec de leagăn *lato sensu*" (trimiţînd la complexul *integral*, şi în *durată* şi în *substanţă*, al manifestării) şi, respectiv, noţiunea restrînsă — subsumată primei — de „cîntec de leagăn matricial" (trimiţînd în primul rînd la *texte literare poetic organizate* şi subsumînd, la rîndu-i, atît cîntecul de leagăn „propriu-zis", cît şi cîntecul „ca de leagăn").

Dar definirea cîntecului de leagăn ridică şi o altă problemă, aceea a mecanismului propriei determinări obiective ca o clasă specifică de contexte.

Astfel, înlăuntrul cîntecului de leagăn ca act muzical şi totodată poetic — sau, cel puţin, lingvistic — are loc, învederat, o anume interdeterminare funcţională în planul relaţiei text/melodie. „Este de ajuns — remarcă Ghizela Suliţeanu (*op. cit.*, p. 16) — ca unei melodii adecvate să i se ataşeze cuvinte caracteristice cîntecului de leagăn [...] pentru ca acesta să-şi schimbe individualitatea căpătînd, datorită textului, şi anume inflexiuni specifice muzicii legănatului".

La nivel fenomenal imediat, lucrurile pot îmbrăca desigur această haină. La o nouă aproximare şi mai în adîncime văzînd lucrurile, în structura calităţii individuante a cîntecului de leagăn (text + melodie) precumpănitor nu mai apare totuşi textul.

Că textul nu este primordial o demonstrează nu numai faptul că, la rigoare, enunţul verbal se poate, fără prejudicii, sublima (mai precis *anihila* !) în pură vocaliză (cf. G. Suliţeanu, *op. cit.*, p. 23), în vreme ce reciproca nu este valabilă (actul muzical *subzistă ca atare* fie şi în condiţiile unui minim melopeic, ba chiar şi în condiţiile manierei „parlante" *de leagăn* — cf. G. Suliţeanu, *op. cit.*, p. 25). Cel puţin la fel de grăitoare este şi împrejurarea — atestată de observaţii de teren şi de bibliografie — că, tradiţional, *se poate* cînta „ca de leagăn" pe aproape orice text liric sau epico-liric care observă norma versului popular cîntat, nu însă *şi pe orice melodie ca atare*. Textului literar i se pot desigur juxtapune refrene specifice, care îi rămîn *exterioare*, în timp ce melodia spre a fi — sau a deveni — utilizabilă trebuie să se conformeze unor parametri relativ bine definiţi, impuşi de specie.

Cu alte cuvinte, o melodie devine „de leagăn" nu pentru că în textul cu care poate fi cuplată apare un „nani, nani" — circumstanţă facultativă ! —, ci, în primul rînd, pentru că *funcţia* pe care o îndeplineşte este „de leagăn". *Funcţia este aceea care determină adaptarea atît a textului, cît şi a melodiei.* Interdependenţa text/melodie e prin urmare manifestarea de suprafaţă a presiunii subterane exercitate de *funcţie*, care, putem desigur presupune, pe lîngă *acţiunea directă*, este în măsură — suplimentar — să opereze *şi* mijlocit, adică *şi* prin melodie asupra textului, *şi* prin text asupra melodiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Bun cîştig fiind adevărul că balansul uşor şi regulat are proprietăţi calmante, chiar euforizante, putem spune că — tehniceşte — mobilul funcţional operează prin intermediul a însăşi condiţiei elementare a legănatului ca pendulaţie mecanică. Organizarea tonică şi metrică binară a cîntecului de leagăn — şi melodie, şi text (în primul rînd *refren*) — reproduce limpede, la nivel muzical-literar, actul motoric al legănatului.

Astfel, pe de o parte, *simetriei*, sub raport *cinematic*, a mişcării binare „de leagăn", ce tinde (graţie amplitudinii reduse) către izocronism galileic, îi corespund în cîntec, *laolaltă*, tendinţa către coincidenţă absolută a ritmului şi a metrului versului cu ritmul şi măsura melodiei, apoi repetarea — în simetrie „infinită"—, pe întreaga durată a melodiei, a aceleiaşi celule sau a unui aceluiaşi motiv bicelular etc.

Dar, pe de altă parte, *dubla mişcare* „de leagăn" e vădit *asimetrică* sub raport *dinamic* (în „impuls", energia consumată este îndeobşte mai mare decît în „tracţiune"). *Asimetriei* mişcării îi răspund, în cîntec, preponderenţa accentuată a iambului, frecvenţa valorilor cu punct, prelungirea finalelor [8] (pentru toate elementele descripţiei metrico-ritmice de mai sus, cf. G. Sulişteanu, *op. cit.*, pp. 48—50) [9].

Cîntecul de leagăn *este* aşadar un „leagăn". Fonic.

★

Lăsînd din capul locului la o parte cîntecul „ca de leagăn" (periferic speciei, interesînd mai mult din unghiul teoriei generale a *funcţiei* folclorice) şi referindu-ne numai la sfera nucleară a repertoriului de leagăn, la cîntecul de leagăn românesc *propriu-zis*, e limpede că pentru caracterizarea pertinentă a acestuia sînt necesare raportări la repertoriul european. Constrînşi de limitele spaţiului de care dispunem, ne vom mulţumi la rezumarea concluziilor sondajelor pe care le-am întreprins în acest sens, insistînd numai asupra cîtorva puncte vitale.

Nu vom zăbovi asupra frapantelor asemănări dintre repertoriul românesc de leagăn şi cel al altor popoare europene. Vom menţiona doar, fără date statistice, faptul că repertoriul de leagăn românesc uzează, în egală măsură, deşi cu preferinţe şi nuanţări zonale, atît de refrenul caracteristic cîntecului de leagăn al popoarelor slave şi germanice (reprodus sub variantele *lule*, *luli*, *lui* etc., respectiv *liu*, *lea*, *lu*), împrumutat şi de la slavii răsăriteni şi de la slavii sudici [10], dar întrebuinţat cu maximă frecvenţă numai în Transilvania şi în Moldova de nord şi centrală, cît şi de refrenul propriu cîntecelor de leagăn ale mediteraneenilor (greci, albanezi, italieni, spanioli, portughezi) sub invariantul *nani* (în Oltenia, Muntenia, Moldova, numai cu totul sporadic în Transilvania şi Banat). Originea

---

[8] În cazul acestor din urmă caractere este foarte probabil să intervină — dacă nu o determinare esenţială — cel puţin o suprapunere funcţională de ordin pur muzical: este notorie virtutea relaxantă şi, eventual, soporifică a sunetelor muzicale ţinute. Cf. R. Lach, *Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig, 1913, p. 217.

[9] Se cuvine să precizăm că, în principiu, sîntem întru totul de acord cu Ghizela Sulişteanu în ceea ce priveşte rolul capital atît al *funcţiei*, cît şi al *legănatului* în determinarea cîntecului de leagăn (cf. G. Sulişteanu, *op. cit.*, p. 3 şi 14). Opiniile noastre se deosebesc numai în ceea ce priveşte tratarea concretă a consecinţelor acestor premise majore.

[10] Cf. *Dicţionarul limbii române*, tom. II, partea a II-a, fasc. III, Bucureşti, 1948.

https://biblioteca-digitala.ro

efectivă a acestor cuvinte rămîne obscură. Dicţionarele [11] se mărginesc să indice pentru *lul* şi respectivele-i derivate doar seriile, foarte monotone, de variante naţionale, sugerînd prudent posibila origine onomatopeică şi menţionînd eventual, între altele, forma verbală sanscrită *lolati* = = „se mişcă încoace şi încolo" [12]. La fel în cazul lui *nani*, fie declarat vag, „vocabulă expresivă" greacă şi romanică [13], fie reprodus, simplu, în seria diverselor variante idiomatice [14], fie pus, fără comentarii, în paralel cu latinescul *naenia*, care între multe alte sensuri îl are şi pe acela de „cîntec de leagăn".

În schimb, cum remarca deja Hasdeu [15], specific cîntecului de leagăn românesc este refrenul de tip *abuą, bua, bui,* circulant în toată Transilvania, în Banat, Maramureş, nordul Moldovei, absent în restul Moldovei, în Muntenia şi Oltenia. *Magnum Etymologicum* punea cuvîntul în legătură cu albanezul *bui* (= dormi). Un studiu recent îl derivă dintr-un presupus latin tîrziu * *buare* = a bea („... în majoritatea cazurilor — observă autorul — femeile îşi adorm şi azi copii sugaci dîndu-le să sugă" [16]).

Dar caracterele literare singularizante ale cîntecului de leagăn românesc nu se rezumă la prezenţa unui refren specific. Ele sînt multiple. Din raţiuni de economie de spaţiu, dintre acestea vom alege totuşi doar o singură trăsătură diferenţială. Poate cea mai pregnantă.

Este vorba de ampla referinţă animalieră la care trimit versuri de factură canonică: „Vino raţă/ De-l ia-n braţă/ Şi tu gîscă/ De-l ia-n cîrcă/ Şi tu mîţă/ De-i dă ţiţă" etc. (*fg. 4614 a*, Ţînţari—Braşov), de considerabilă răspîndire şi remarcabilă vivacitate.

Evocări şi invocări de animale se pot întîlni şi în tradiţia „de leagăn" a altor popoare, vecine sau mai îndepărtate. Într-un cîntec de leagăn rus, de pildă, este invocat un „motănel, coadă negruţă": „Vino motănel să înnoptezi,/ Să legeni pe Saşenka" [17]. În cîntece sîrbeşti şi croate, pe „micuţul Sovo", sau pe „micuţa Mara", „Albinuţa îl (o) hrăneşte cu miere/ Şi rîndunica îl (o) acoperă cu aripa" [18]. În cîntece de leagăn bulgăreşti „păsăruicii din pădurice" i se porunceşte: „Adu somnişor deasupra legănuţului" [19], şi aşa mai departe. Totuşi, nicăieri nu mai regăsim *seria lungă*, în organizare metrică specifică, din textele de leagăn româneşti.

---

[11] Max Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1955; Şt. Mladenov, *Etimologhiceski i pravopisen rečnik na bălgarskija knizoven ezik*, Sofia, 1941; A. Preobrajenskii, *Etimologhiceskii slovar ruskogo iazika*, Moscova, 1914—1916; E. Berneker, *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1913; Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19. Auflage, Berlin, 1963.

[12] Cf. Fr. Miklosič, *Etymologisches Wörterbuch der slawischen Sprachen*, Viena, 1886; *Webster's Third New International Dictionary*, Londra, 1961.

[13] Cf. A. Ciorănescu, *Diccionario Etimologico Rumano*, Tenerife, 1958—1960.

[14] W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1935.

[15] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, tom. II, Bucureşti, 1887, Addenda, col. III.

[16] L. Ghergariu, *Abua, bua, bui*, în „Cercetări de lingvistică", III, 1958, nr. 1, p. 259—261.

[17] Cf. V. P. Anikin, *Russkie narodnie poslovici, pogovorki, zagadki i detskii folklor*, Moscova, 1957, p. 201, nr. 8.

[18] Cf. P. Eisner, *Volkslieder der Slawen*, Leipzig, [f.d.], p.305 şi 351.

[19] Ţvetana Romanska, G. Vesselinov, *Kim proučvaneto na bilgarskiia detski folklor. Prispivni pesni*, în „Izvestiia na etnografskiia institut i muzei", kniga VII, 1964, pp. 230—264.

https://biblioteca-digitala.ro

Fenomenul a intrigat. S-au sugerat spre exemplu, pentru lămurirea lui, oportunităţi de rimă. Pare însă puţin probabil ca această explicaţie să fie suficientă. În primul rînd, *nu* substantivele *curcă, mîţă, cuc, raţă, gruă, cioară* etc. sînt „comandate" de rimă, ci *ele*, prin poziţia lor prioritară, sînt cele care *determină* rimele în respectivele contexte caracteristice. În plus, pentru toate cuvintele comandate în rimă de substantivele animaliere, vocabularul curent poate oferi comod echivalente potrivite şi, în orice caz, mai puţin „nefireşti" (pentru *braţă*, de pildă, în loc de *raţă, dimineaţă* ; pentru *creşte*, în loc de *peşte, iubeşte* etc.). În al doilea rînd, necesităţile de rimă pot explica una, două, eventual trei apropieri ciudate la şir, nu însă şi un *microsistem* de organizare poetică secular.

Implicaţia animalieră a fost pusă curent şi în seama unei — presupuse — spontane intenţii didactice (invocarea vietăţilor cu care copilul se va familiariza mai întîi — curcă, raţă etc.). Atare intenţii rămîn însă indemonstrabile.

Puţin probabilă pare să fie şi existenţa unor determinări mitologice directe. Cu toate riscurile pe care le comportă argumentarea cu probe negative, nici cucul, nici păsările domestice, nici peştii de apă dulce, invocaţi în contexte, nu par — după informaţiile de care dispunem din domeniul descîntecului şi al legendei româneşti — să se acopere nemijlocit de reprezentări mitologice care să poată fi legate de leagănul pruncului.

La fel nici ipoteza, eventuală, a unei implicaţii rituale, de ordinul substituirii ficţionale a copilului, spre a-i asigura securitatea, nu poate beneficia, după cît ştim, de dovezi palpabile.

Este însă indiscutabil că apelul la animalele amintite nu constituie un accident. O sugerează, mai cu seamă, prezenţa acelorași animale (pisică, păsări) şi în folclorul altor popoare.

Explicaţia rezidă, credem, în fapte de ordinul magicului. Dificultatea generică a calmării şi adormirii copilului era firesc să impună utilizarea tuturor mijloacelor la îndemînă. Or, recursul la descîntec şi vrăjitorie „de plînsori", pentru „luarea" somnului de la copiii duşmancelor, bunăoară, spre „aducerea" lui propriului copil, era odinioară curentă.

Varianta benignă a acestei proceduri avea în vedere „luarea" somnului de la fata Mumii Pădurii ori de la *animale*. Marian (*op. cit.*, p. 368) reproduce între altele, descîntecul bucovinean : : „Bună vremea / Bună vremea, cocoşule, / Na-ţi pîne şi sare/ Şi ia de la copilul meu plînsorile/ Şi dă odihna şi somnul nevestelor tale/ Copilului meu" [20]. Tot Marian descrie o „luare" de somn, pentru copil, de la purcei foarte tineri prin aşezarea, în leagăn, de paie sustrase din aşternutul animalelor (p. 362).

Aceeași logică magică prezidează şi la constituirea cîntecelor româneşti de leagăn animaliere (şi, probabil, nu numai a celor româneşti). Pruncul este, verbalmente, predat spre „contaminare" unor animale cu somn exemplar, precum păsările în genere, pisica (niciodată animalelor cu somn nervos : cîine, cal etc.). Avem deci a face cu stipularea implicită a unui act patent de magie *prin contact*. În locul, bunăoară, al paielor, ca „intermediar", este invocată aici, prin ficţiune, însăşi intimitatea nemijlocită

[20] Pentru alte referinţe bibliografice, cf. A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931, paragraful „de plînsori".

https://biblioteca-digitala.ro

a copilului cu animalul donator. Raptul este înlocuit, amabil, prin „contaminație".

Textele de tipul „Vino rață/ De-l ia-n brață" sînt atestate în Muntenia, Oltenia, Moldova de sud și centrală, în Transilvania meridională și, sporadic, în Banat.

În Transilvania de nord-vest, unde acest tip de texte este absent, circulă în schimb cîntece de leagăn care, confirmînd ipoteza magiei subiacente, o ilustrează cu contexte comportînd, fără echivoc, acte de agresiune magică verbală: „Liu, liu, liu, puiul mamii,/ Adă somnul pruncului/ Di la *mn'iei*, di la *d'ițăi*,/ Di la *puiuți* mititei". Sau, mai grav: „Doi, doi, doi și iară doi [alterare a refrenului tradițional *dui*—n.n.], /Adă somnu pruncului,/ Din cornu berbecului,/ Di la mńiei,/ Di la d'ițăi,/ Di la *pruncuți* mititei" [21].

Aceste contexte au o deosebită importanță. În ele ambiguitatea constitutivă a cîntecului de leagăn (*cîntec* și totodată — prin *finalitate*, ca act imperativ de comunicare — și *descîntec*, mizînd pe forța incantatorie, fie și intrinsecă, a cuvîntului) pare să încline categoric către descîntec. Aceasta sub aspect formal. Pentru că, în esență, identificarea cîntecului de leagăn cu descîntecul rămîne, atît teoretic cît și practic, inacceptabilă. Iar dacă este totuși să introducem o formulă care să le integreze, am spune că o aceeași mentalitate le generează pe amîndouă. *Descîntecul* însă e generat în plan „forte", solemn. *Cîntecul de leagăn*, în plan „slab", familiar.

Dacă în tipul de texte precedent dominanta magică tinde către maximum, într-un alt grup zonal de texte, caracteristice părților nordice ale Transilvaniei și Moldovei, ea se estompează. Un eșantion reprezentativ: „Abuă-te, pui de cioară,/ Pînă mîni dimineacioară; / Abuă-te, pui de buhă,/ Pînă mîni în dalbă zîuă" (*ms. 620*, A. F. Cluj, p. 50, Bouț—Cluj).

Nu încape îndoială, și în acest grup tipologic a operat, inițial, imboldul magic. Selecția animalelor în contexte (cioară, curcă, gruă etc.) o atestă. Dar identitatea actuală a procedeului magico-verbal (în această versiune „genealogică") cu aparențele metaforei (mai precis cu aparențele modelului metaforei tandre, de intensă circulație nu numai în mediul lingvistic românesc, implicînd paradigma copil/ „analogon" animalier simpatic) încețoșează pînă la indescifrabil magicul.

Deși (precum am văzut) atît de productivă, explicația magică nu mai apare suficientă în cazul, enigmatic, al foarte frecventelor cîntece de leagăn animaliere care recurg la invocări de *pești*, ca de pildă: „Vino știucă de mi-l culcă/ Și tu somn de mi-l adormi" etc. — *fg. 689 a*, Ploiești. (Este vorba, de fapt, de tipul de cîntece mai sus evocat, caracterizînd Oltenia, Muntenia, Moldova, care cuplează curent, în interiorul *acelorași contexte*, invocări de pești, păsări etc.). Introducerea acestei categorii zoologice este deconcertantă atît pentru că peștilor le este străin dormitul, cît și pentru că invocarea peștelui în cîntecul de leagăn românesc este cu totul singulară. Sondaje în repertoriile de leagăn ale altor popoare atestă o atare stare de fapt.

---

[21] V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VI, 1942, textele nr. 306 și 307.

https://biblioteca-digitala.ro

Or, există temeiuri să credem că la originea acestor formule stă interpretarea abuzivă a omonimiei.

Astfel este izbitor, pe de o parte, faptul că personificarea explicită şi inechivocă a somnului e cu desăvîrşire absentă din cîntecele de leagăn româneşti *efectiv-populare*, deşi ea cunoaşte o mare răspîndire pe plan european şi deşi apare în cîntecele de leagăn ale popoarelor vecine. Mai mult. Ea este amplu prezentă în cîntecele de leagăn aromâne, în contexte precum : „Nani, nani, lulu-la,/ Vinlu somnu di ni lulia/ Şi ni-l du la casa ta" etc. [22]

Pe de altă parte, numai în dacoromână *somn* (în sensul ihtiologic de *silurus* şi derivînd din vechiul slav сомъ) este omonim cu *somn* (în sensul de *dormire* şi derivînd din latinescul *somnus*).

În aceste condiţii, dacă e să presupunem, precum este legitim, că *somnul* personificat va fi fost prezent cîndva în cîntecul de leagăn românesc, putem deduce că omonimia va fi fost cea care a amestecat planurile, eventual şi prin forţa contextului animalier (cu păsări etc.) presupus ca deja existent. Ulterior *somn* va fi chemat în contexte genul său proxim, *peşte*, şi speciile contigue (*ştiucă* etc.). Dacă este să presupunem, în plus, că subsidiar va fi operat şi simbolica magică care face din peşte emblema tăcerii (simbolistică ce poate fi ilustrată de acest descîntec din Muntenia, anume „de plînsori :" „Mama Pădurii !/ Am trimis un semn la tine/ De la copilul meu,/ Să-ţi dau strînsu/ Cu plînsu/ Şi să-mi dai somnu şi hodina fetii tale, /Ca să doarmă ca butucu/ *Şi să tacă ca chiticu* [subl. ns.]. /Cum dorm păsările în păduri/ Aşa să doarmă copilul la mine" [23]), substituirea omonimică în favoarea unui termen concret va fi operat cu atît mai lesne.

Că ipoteza noastră este plauzibilă pare să o confirme şi faptul că în cîntecele de leagăn aromâne, deşi *somnul* (=*somnus*) personificat apare foarte frecvent, nici *somn* (=*silurus*), nici alte speţe de domeniul ihtiologic nu pot fi întîlnite. În macedoromână, omonimia nu operează. *Silurus* poartă numele de *soamă* sau *gul'eno*.

★

O ultimă chestiune pe care ne propunem să o dezbatem este aceea a eficacităţii textului „de leagăn" din punctul de vedere al adecvării *imediate* la funcţie.

Aşa cum observa încă acum trei decenii G. P. Bogatîrev, în cazul cîntecelor de leagăn, „ritmul şi melodia sînt cele ce slujesc în principal, adesea *exclusiv* [subl. ns.], exprimării *funcţiei*", în cazul dat aceea de „a linişti copilul prin melodie şi prin ritm cadenţat". Consecutiv, Bogatîrev îşi explica mediocritatea majorităţii textelor de leagăn prin aceea că acestea sînt „de obicei cîntate copilului care nu e capabil să le priceapă" [24].

Concluzia lui Bogatîrev se verifică însă numai parţial. Desigur, în cazul textelor lirice „oarecare" (eventual lirico-epice) utilizate *ad-hoc* pe melodii de leagăn sau pe melodii obişnuite adaptate regimului „de lea-

[22] P. Papahagi, *Cîntecele de leagăn la macedoromâni*, în „Revista nouă", an. V, 1892—1893, pp. 350—351.

[23] D. P. Lupaşcu, *Medicina babelor*, în „Analele Academiei Române", seria a II-a, tom. II, 1889—1890, Lit., pp. 1—128.

[24] P. Bogatîrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel*, în „Travaux du Cercle Linguistique de Prague", VI, 1936, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

găn", unde relația comunicațională interpret — copil se limitează, în afara impulsurilor chinestezice, la pulsația ritmico-melodică. Nu însă și în cazul cîntecelor de leagăn „propriu-zise", în care refrenele plus contextele specifice alcătuiesc mesaje tinzînd către un contact sporit cu copilul pe canal lingvistic. Rolul activ al *receptorului* în comunicare — rol evocat insistent de lingviști și psihologi — este aici evident. La *intonație* — factor afectogen cu mare capacitate de influențare a copilului mic —și la acțiunea chinestezică se adaugă în cazul cîntecelor de leagăn propriu-zise formulări textuale ce tind, așa cum s-a observat (cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 200), la găsirea unui limbaj comun [25].

Ritmica și versificația (care uzează amplu de emistihuri rimate etc.), amintind izbitor de folclorul copiilor (cf. G. Suliteanu *op. cit.*, p. 79), sînt, poate, împrejurările cele mai spectaculare ale modului mimetic „de leagăn". Ele nu sînt singurele.

Textul de leagăn este în bună măsură formulat în termenii unui cod minimal specific — „baby-talk", în jargon lingvistic [26].

Astfel, la nivel fonologic, frecvenței în refrene a lui *abua*, *bua*, *bui* îi corespund însușirea și utilizarea de către copil a primelor sale sunete de valoare fonetică efectiv conturată. Acestea sînt, deprinse între 4 și 6 luni, bilabiala *b* (împreună cu *p* și *m*—a căror însușire timpurie, *în toate limbile*, Otto Jespersen [27] o pune pe seama antrenării precoce a musculaturii bucale a suptului), vocalele *a* și *u* ; ulterior, către 10 luni, *i*. Asemenea, materialul refrenelor — frecvente — *hoia*, *hoia*, *aidi*, *aidi* este familiar copilului, care pronunță deja (cu excepția lui *h*) toate sunetele și silabele respective în jurul vîrstei de 9—10 luni. *Nani* corespunde însușirii dentale *n* (dur) în jurul virstei de 10 luni, iar *lu—le*, *lu—li*, *liu* etc., deprinderii relativ timpurii, după un an, a lichidei *l* (*e* a fost însușit cam de la 10 luni). Materialul sonor al îndemnului-refren *culcă*, *culcă* a fost achiziționat de copil înainte de 1 an și 6 luni (velara *c*, la circa 10 luni).

În egală măsură, semnificativă este și *absența* din refrene, în genere, a sunetelor „dificile" (*s*, *j*, *k*, *r*, *ĝ*, vocala *î*), însușite abia după 2 ani, și a grupurilor consonantice intrasilabice (*cr*, *st*, *pl* etc.), inaccesibile copilului pînă în jur de 2 ani și jumătate [28].

Acestei conjuncturi fonetice îi corespunde în cîntecul de leagăn reproducerea — în genere — a jocului lalic cu silabele, propriu copilului (repetiții ritmice de silabe [29], combinarea de asonanțe sau

---

[25] „Relațiile verbale cu adultul sînt de la început relații de comunicare. Ele se diferențiază foarte mult începînd cu al IV-lea pătrar al primului an de viață" etc. — Ursula Șchiopu, *Cîteva aspecte ale dezvoltării limbajului în perioadele timpurii ale ontogenezei*, în „Revista de psihologie", an. VI, 1960, nr. 1, p. 82.

[26] Cf. A. Ferguson, *Arabic Baby Talk*, în *For Roman Jakobson*, Haga, 1956, pp. 121—122, și A. Avram, *De la langue qu'on parle aux enfants roumains*, în *To Honour Roman Jakobson*, Haga, 1966, vol. II, pp. 133—140.

[27] O. Jespersen, *Language, its nature, developement and origin*, ed. a IX-a, Londra, 1959, pp. 105—107.

[28] Cf. pentru întreaga descripție Petra Pitrop, *Observații lingvistice privitoare la însușirea limbii materne de către copii*, în „Analele Universității din Timișoara", seria Științe filologice, an. V, 1968, pp. 134, 136—137.

[29] „Silaba este un element fundamental al limbajului infantin nu numai ca unitate fonologică, dar și ca unitate ritmică. Dacă copilul deformează un cuvînt, el deformează adesea articulația, dar păstrează totdeauna numărul de silabe al modelului". — Karel Ohnesorg, *La syllabe et les qualités prosodiques dans le langage enfantin*, în *Omagiu lui Alexandru Roselli*, București, 1965, p. 639.

https://biblioteca-digitala.ro

rime[30] etc.),pe care Jespersen (*op. cit.*, pp. 106—109) îl pune în seama *plăcerii* repetiției fonice, derivînd din plăcerea — intensă la copil, dar bine cunoscută și adultului— „de a repeta îndelung aceeași acțiune musculară".

Mimetismul e prezent și în ce privește lexicul refrenelor. Aceasta reproduce condiția vocabularului primar al copilului : mono- și bisilabi — aceștia alcătuiți din repetarea, de regulă, a aceleiași silabe —, comportînd numai silabe „deschise" (adică succesiunea consoană-vocală). Copilul persistă destul de îndelung în întrebuințarea de silabe deschise, lăsînd să cadă consoanele finale ale silabelor închise. Acestei caracteristici (și nu doar dificultății articulării lui *l*) îi corespunde „deschiderea" prin rezecție a silabei inițiale din *culcă* în „*Cucă*, mamă, *cucă*, *cucă*" (*mg. 2230 a*, Bîrlești-Alba), „*Cucă*-te și de abuă" (Marian, *op. cit.*, p. 324, Șomcuta—Satu Mare).

Simplicitatea sintactică în special a refrenelor— tinzînd către expresie holofrastică, către parataxă consecventă etc.—, reflex al sintaxei simple a copilului mic (care pînă la 1 an poate emite doar propoziții monoși diematice gen „mama", „mama papa" etc.), se sprijină pe simplitatea morfologică generică a textului de leagăn, de asemenea ecou infantin. Respectiv, pe utilizarea amplă de interjecții cu valoare verbală (*lui*, *bua* etc.), folosirea aproape exclusivă a indicativului și, mai ales, a imperativului (singurele moduri folosite de copil pînă la 2 ani), întrebuințarea precumpănitoare a nominativului (de obicei abia după 2 ani copilul începe să uzeze și de cazurile oblice — cf. P. Pitrop, *loc. cit.*).

Atenție specială merită substituirea, episodică, a persoanei I și a II-a singular a verbului și a pronumelui prin persoana a III-a, reproducere fidelă a unei particularități esențiale a morfologiei infantine, precum în „*Și băieta s-a culca / Și o crește mărișoară*" (*mg. 2583 v/n*, Șanț—Bistrița-Năsăud) sau în „Haia, haia tu Ilia,/ Că *mama* te-a legăna" etc. (*I. 9899*, Ieud—Maramureș) sau chiar în „*Cucă*, *cucă*, *pui de curcă*", care prin suprimarea pronumelui reflexiv (cucă-*te*) îmbracă aparențele persoanei a III-a, indicativ prezent.

Interesant este că resortul mimetic generator al acestei construcții substitutive— de răspîndire, de altfel, mult mai largă — pare să fi scăpat majorității autorilor care au abordat-o. Astfel Leo Spitzer remarcă doar rolul subiacent de „indicator al unui raport uman (social) subiectiv" al construcției [31]. Sextil Pușcariu apasă asupra nuanței afective a efectului stilistic („... în întrebări ca ... « ce face puiu? » ne adresăm copilului iubit" etc.)[32]. În sfîrșit, *Gramatica* Academiei se mărginește la a consemna generic implicarea unei *atitudini stilistice* („Persoana gramaticală poate

---

[30] „În vorbirea infantilă, *ritmul* — în înțelesul succesiunii simetrice a unor sunete sau silabe — joacă un rol deosebit. Plăcerea copilului pentru aspectele sonore simetrice se manifestă nu atît prin cadențe regulate susținute timp îndelungat, cît prin asociații sonore scurte, prin necesitatea de a căuta asonanțe și chiar rime, de a găsi perechi diverselor cuvinte prin aliterație, de a crea corespondențe între cuvinte pe baza structurii lor sonore analogice". — Tatiana Slama-Cazacu, *Aspecte ale stilului vorbirii copilului*, în „Studii și cercetări lingvistice", an. VII, 1957, nr. 3, p. 292.

[31] L. Spitzer, *Bestimmter Artikel im Anruf und Ausruf und Verwandtes*, în „Revista filologică", an. I, 1927, nr. 1—2, pp. 41—50.

[32] S. Pușcariu, *Pe marginea cărților*, în „Dacoromania", an. V, 1927—1928, pp. 747—749.

https://biblioteca-digitala.ro

exprima, în *limbajul afectiv*, altă persoană din realitate")[33], cu toate că rostul imitativ al procedeului fusese evidenţiat încă acum mai bine de 25 de ani de acad. Iorgu Iordan; „Punctul de plecare trebuie căutat în relaţiile dintre părinţi şi copil: cei dintîi imită felul de a vorbi al acestora, care — se ştie — o bucată de vreme nu întrebuinţează pe *eu*, ci numele lor propriu auzit de la membrii familiei" [34].

Incontestabil, în cadrul acestei construcţii imitaţia reciprocă joacă un rol de seamă. Totuşi, în ce ne priveşte înclinăm să credem că în ultimă instanţă hotărîtoare este structura adîncă a limbajului şi a logicii infantine.

Astfel, pe de o parte, observaţia psihologică şi lingvistică a consemnat utilizarea generalizată de către copilul mic a persoanei a III-a (fără pronume) nu numai în locul persoanei I, dar şi în locul persoanei a II-a singular (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 137).

Pe de altă parte, E. Benvéniste a demonstrat că „persoana a III-a" nu este, de fapt, o „persoană", ba chiar că „este forma verbală care are drept funcţie « non-persoana »". Foarte general vorbind — afirmă Benvéniste — „*persoana* nu este proprie decît poziţiilor *eu* şi *tu*" [35].

Este deci perfect plauzibil ca, dată fiind simplicitatea gîndirii copilului mic (posesor al unei timpurii inteligenţe operaţionale care îi îngăduie, între altele, să-i „înţeleagă" pe cei ce i se adresează în „baby-talk", dar nu şi să depăşească concretul) şi dată fiindu-i dificultatea de a concepe statutul abstract divergent al termenilor *locutor*, *conlocutor*, „*objectum locutionis*", opoziţia dintre poziţiile *eu*, *tu*, *el* să nu fie asumată de copil, în locul opoziţiei instituindu-se o poziţie unică, „omogenă", situată în planul obiectelor concrete şi incluzînd şi pe interlocutori.

De notat că abia tîrziu, după doi ani, copilul izbuteşte să deprindă folosirea corectă a pronumelor personale *eu* şi *tu* (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 138).

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE LITTÉRAIRE DE LA BERCEUSE FOLKLORIQUE

L'auteur se propose, dans son étude, de poser et de résoudre plusieurs problèmes concernant le sens et le statut social actuel de la berceuse folklorique roumaine, et à cet effet il démontre :

a) que contrairement à une opinion, courante parmi les spécialistes, la berceuse a, au moins actuellement, une existence sociale plutôt exigüe et que l'usage dépend considérablement du tempérament de l'interprète virtuelle, de la tradition de son milieu familial, etc. ;

b) qu'il est opportun, pour des raisons méthodologiques, d'employer parallèlement deux termes et deux notions complémentaires pour désigner la berceuse folklorique: *la berceuse au sens généralisé* (se rapportant au complexus *intégral* des manifestations phonicorythmiques, musi-

[33] *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II-a, Bucureşti, 1966, p. 243.
[34] I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944, pp. 126—127.
[35] E. Benvéniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro

cales, etc. des adultes, au berceau d'un bébé) et *la berceuse au sens restreint* (se rapportant uniquement aux textes littérairement cristallisés) ;

c) que la phonologie, la morphologie, la syntaxe et la prosodie des textes de berceuse sont *imitatives* et doivent être rapportées, par l'intermédiaire du *baby-talk*, au langage enfantin ;

d) que la présence massive et insistante de certains animaux (chat, oiseaux, poissons) dans les contextes est due, *originairement*, à une intention magique : assurer le sommeil de l'enfant en mettant celui-ci dans des rapports d'ordre magique avec des animaux dont le sommeil est exemplaire.

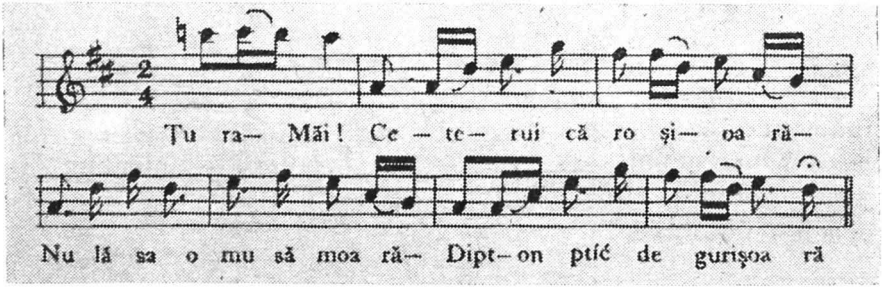
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA PARTICULARITĂȚI STILISTICE ALE MUZICII DE JOC OȘENEȘTI *

IOSIF HERȚEA

Impresia de fascinantă originalitate pe care o lasă folclorul oşenesc, atît omului de cultură cît şi cetăţeanului oarecare, se datorează în bună măsură vitalităţii excepţionale a repertoriului tradiţional local şi unităţii stilistice a acestuia.

De fascinaţia amintită se resimt pînă şi puţinele observaţii de ordin muzical (referitoare mai ales la jocul şi strigătura oşenească) pe care le-am întîlnit în bibliografia temei noastre. Astfel, în studiul său despre graiul din Ţara Oaşului (1907), I. A. Candrea făcea următoarea remarcă : [„oşenii] sînt renumiţi pentru conservatorismul lor. N-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alţii, aşa că au o singură horă [cîntec, n.n.], un singur joc şi *o singură melodie*" [1] [s. n.]. Cu un sfert de veac mai tîrziu (1932), I. Muşlea, cercetînd timp de trei săptămîni, mai toate satele Oaşului, conclude : „[. . .] aceste strigături se cîntă pe *o singură melodie* cum nu se poate mai monotonă. Este de altfel singura arie pe care am putut-o auzi în Ţara Oaşului" (s.n.) [2]. Iar peste zece ani, în 1942, cercetînd ţinutul, învecinat şi înrudit, al Ugocei, V. Scurtu exprima o părere similară : „La început ţîpurîturile par a fi cîntate. În adevăr au *o melodie* a lor — *unică*" (s. n.)[3]; şi autorul ne oferă chipul acestei melodii într-o notaţie muzicală al cărei merit unic este acela de a fi prima melodie oşenească *tipărită* :

* Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor din 7—8 iulie 1969.

[1] I. A. Candrea, *Graiul din Ţara Oaşului*, Bucureşti, 1907, p. 7.

[2] I. Muşlea, *Cercetări folclorice în Ţara Oaşului*, în „Anuarul Arhivei de folclor", I, Cluj, 1932, p. 21.

[3] V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VI, Bucureşti, 1942, p. 25.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 113—120, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

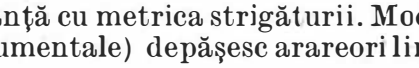
De-a dreptul ciudat este faptul că aceste afirmații (aparținînd toate unor folcloriști literari), deși atît de inedite prin conținutul lor, nu au fost puse la îndoială și nici măcar nu par să fi surprins, timp de peste șase decenii, pe vreun etnomuzicolog. Singurul, printre aceștia din urmă, care include în preocupările sale și muzica jocului oșenesc — din păcate tot tangențial — este Béla Bartók, și anume în caracterizarea pe care o face așa-numitei „subgrupe Maramureș—Ugocea" : „[aici] în locul unei forme închegate se întîlnește una liberă, bazată pe repetarea variată a unor motive de două măsuri $\frac{2}{4}$, iar alteori pe motive duble de 2 × 2 măsuri. *Un joc poate fi bazat pe repetarea variată a unui singur motiv* sau pe combinarea și variația a două sau chiar trei motive" (s.n.)[4].

Dar și aceste observații se dovedesc a fi prea larg generalizatoare. Mai întîi, pentru că pomenita „subgrupă" e prezentată nediferențiat. Or, dacă între Ugocea și Oaș asemănările merg pînă la identitate, între acestea și Maramureșul propriu-zis deosebirile sînt destul de numeroase, mai cu seamă în ceea ce privește jocul. Apoi, pentru că forme libere, întemeiate pe principiul dezvoltării motivice, sînt familiare și altor zone folclorice ale țării. Rămîne nelămurită, deci, tocmai diferența specifică în stare să individualizeze jocul oșenesc [5]. În cele ce urmează vom încerca să exprimăm cîteva constatări prilejuite de observațiile efectuate mai recent asupra acestui, credem noi, interesant fenomen muzical folcloric românesc.

I. PARTICULARITĂȚI SINTACTICE

Preluînd afirmațiile de mai sus ale lui B. Bartók, trebuie să facem următoarele precizări : 1) clădită în întregime pe „repetarea variată a unui singur motiv" este *numai* melodica de joc ugoceană—respectiv oșenească. nu și cea maramureșeană (cu rare excepții) ; 2) dimensiunile acelui motiv unic sînt *întotdeauna* de „două măsuri $\frac{2}{4}$ ". La acestea se adaugă în mod necesar observațiile de mai jos :

a) Faptul că melodica jocului oșenesc are un pronunțat caracter silabic, motivul fiind alcătuit după tiparul tetrapodiei pirice :

Ex.2 

în deplină concordanță cu metrica strigăturii. Modificările ritmice ale celule (în variantele instrumentale) depășesc arareori limitele piciorului piric. Primele trei celule pot deveni : Ex. 3 (din)

și mai rar : Ex.4 iar ultima celulă :

[4] T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958, p. 54.

[5] Nici în ultimele trei volume de folclor românesc, editate recent la Haga, B. Bartók nu sporește referirile la acest material, deși melodiile publicate aici conțin în ele însele o seamă de aspecte revelatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex 5 (din ♫ :) ♫♫ . ♫♫♫♫ . ♩ , mai rar: Ex.6 ♫. , 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩

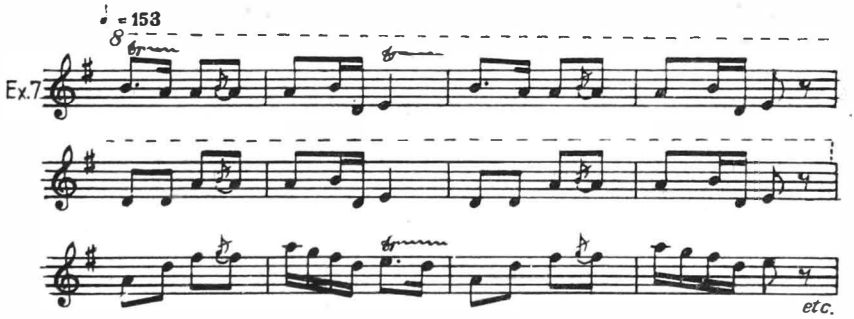
b) Gradul de variabilitate ritmică și melodică a celulelor care compun motivul diferă în funcție de poziția fiecăreia dintre ele.

c) Pe parcursul unei melodii avatarurile motivului sînt consecințe ale modificărilor suferite cel mai adesea de *două celule* (în ordinea frecvenței, celulele : 2—1, 1—2, 2—3, 3—2, 3—1), de *trei celule* (1—2—3, 2—1—3, 2—3—1, 3—2—1) și mai rar de *o singură* celulă sau de *toate patru*, cu precizarea că în acest din urmă și rarisim caz variațiile ultimei celule sînt neînsemnate.

În cele relatate pînă acum se reliefează o importantă trăsătură distinctivă a jocului oșenesc, și anume : *caracterul obstinat* al înlănțuirii motivului cu variantele sale, efect al revenirii perpetue la aceeași formulă cadențială și al gradului mic de variabilitate a motivului. O comparație în acest sens, a melodiilor oșenești cu repertoriul de joc al celorlalte zone folclorice ale țării, este edificatoare. Constatăm în acest fel că tipurile cele mai apropiate ca formă (construite pe un singur motiv) de jocurile oșenești prezintă fie înșirarea și repetarea unor *perechi de motive*, simetrice, care se deosebesc tocmai prin cadență (AAc) — consecvența acestui principiu universal, de tipul „întrebare-răspuns", este sesizabilă pînă și în cazurile cu celulă cadențială unică :

fig. 2682 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1930
Transcr. C. Georgescu, 1963

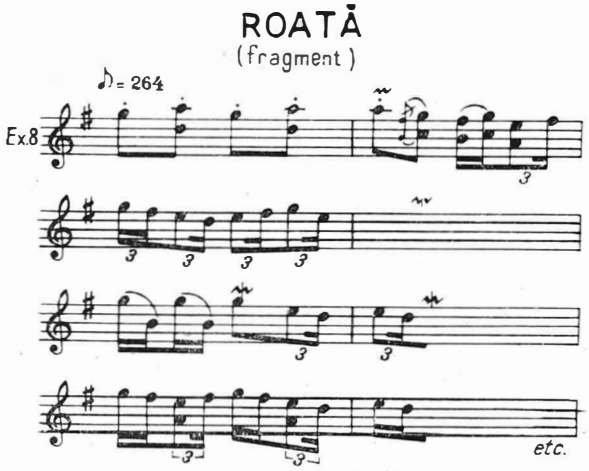
Runcu — Gorj
G. Furdoi, 19 ani, fluier

SÎRBA DE DOI

fie o dezvoltare asimetrică a motivului, cu trunchieri și augmentări, urmată de obicei de introducerea timpurie a unor celule sau motive noi. Spre deosebire de acestea, în jocul oșenesc simetria apare sub forma grupării mai mult sau mai puțin regulate a ipostazelor motivului într-un soi de pseudostrofe, purtînd pecetea legăturii cu strigătura. De altfel, această tendință de organizare strofică, întîlnită aproape exclusiv în „țîpuriturile" cîntate de femei (în afara ocaziei de joc), poate fi atribuită *schimbării de funcție* — din joc în cîntec — pe care același repertoriu melodic o implică

https://biblioteca-digitala.ro

în cazul nostru. Dar și în această împrejurare elementul disjunctiv al rîndurilor melodice nu se află ca de obicei în formula de cadență, ci dimpotrivă în prima jumătate a motivului [6] :

fg. 2161 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1934
Transcr. I. Herțea, 1967

Negrești — Satu Mare
Vasile Mic, vioară

II. PARTICULARITĂȚI DE INSTRUMENTAȚIE

După ce cu cîteva generații în urmă *cimpoiul* a dispărut definitiv din Oaș și Maramureș [7], iar *fluierul*, care i-a supraviețuit, nu are în viața muzicală a satului decît un rol secundar [8], instrumentul muzical reprezentativ al oșenilor este astăzi *vioara* — în terminologie locală „cetera".

Ceea ce se remarcă din primul moment în tehnica violonistică a oșenilor este dublarea intermitentă a liniei melodice, la interval de cvintă, octavă (superioare sau inferioare) sau unison — la *același* instrument, solistic (!). Două consecințe mai importante are acest procedeu tehnic : 1) un „efect" de polifonie, rudimentară, concretizat în apariția la o a „doua voce" a unei formule scurte, de una sau două celule, sesizabilă uneori ca un fel de „basso-ostinato" [9] ; 2) momente de parafonie datorate paralelismului de cvinte :

---

[6] O probă edificatoare în acest sens este, spre pildă, citirea în oglindă a celor două tipuri de melodii.

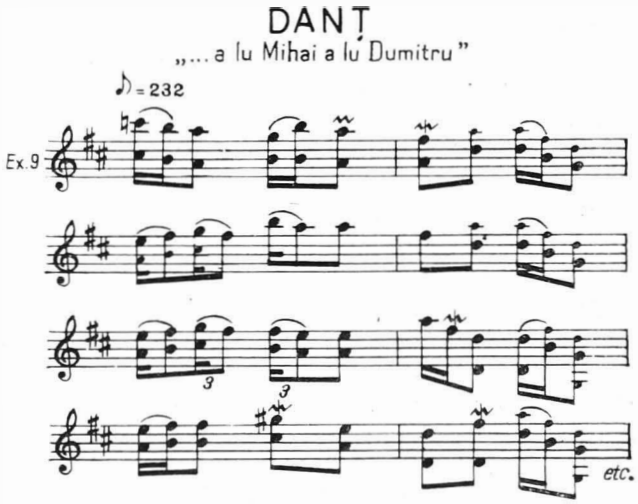
[7] B. Bartók spunea în 1913 că „de 20—30 de ani [cimpoiul] a dispărut complet din nordul Ardealului, dar influența lui stăruie pînă și în melodiile de joc cîntate din fluier" (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 57).

[8] Folosit în șezătoare sau pentru nevoi artistice individuale.

[9] Procedeu muzical, familiar secolelor XVI—XVIII, întîlnit tocmai în melodii cu caracter dansant de inspirație populară ca *Ground*, *Passacaglia*, *Chacona* etc.

https://biblioteca-digitala.ro

mg. 815 b
Culeg. L. Stănculeanu, G. Sulițeanu, 1956
Transcr. I. Herțea, 1967

Negrești — Satu Mare
Vasile Ionaș, 34 ani, vioară

Pentru explicarea resurselor acestei tehnici o ipoteză ar putea fi, de pildă, adaptarea la vioară a repertoriului de cimpoi. Presupunerea se sprijină pe (a) frecvența mare a figurațiilor de tip cimpoiesesc (v. ex. 8, 9), inclusiv piese de imitație intitulate chiar „danț din cimpoi", (b) pe frecvența mare a unei scări muzicale înrudite cu aceea a cimpoiului, precum și (c) pe maniera specifică a cadenței stereotipe (analogă revenirii la tonul fundamental al carabei). Cît privește forma concretă pe care a luat-o această adaptare, ea ar putea fi atribuită utilizării lesnicioase a relațiilor de cvintă, proprii acordajului obișnuit al viorii. Totuși ipoteza de mai sus rămîne deficitară în multe alte privințe : explicarea modului sistematic de a călca cu degetele simultan pe două strune, a cîntatului în octave și unison, în tehnica flajeoletelor sau „flautando" — uneori pe motive întregi [10] etc. Oricum rămîn certe dorința și capacitatea lăutarilor oșeni de a îmbogăți sonoritatea viorii în spiritul, altădată, fastuosului cimpoi. Instrumentul de acompaniament „contra" (vioară obișnuită, fără nici un fel de modificare tehnologică sau de acordaj) pare să fi apărut tîrziu în Oaș. Mărturie stau atît lipsa de sudură sonoră între cele două instrumente, cît și faptul că vioara solistă continuă să-și păstreze stilul „polifonic" și în noua împrejurare.

III. JOCUL ȘI STRIGĂTURA

În comparație cu alte zone folclorice „țîpuritura" (cum numesc oșenii strigătura) prezintă mai multe note distinctive dintre care enumerăm ca fiind mai importante : (1) strigătura este cîntată ; (2) și rostită într-o emisiune vocală specifică, similară falsetului, avînd ca efect un timbru infantil (sau feminin). Dintre rațiunile pierdute în timp ale acestei tehnici vocale, pare să fi rămas doar dorința țipuritorului de a se face auzit cît mai bine și cît mai departe, dacă e să ne ghidăm după versuri ca aces-

[10] Fenomenul l-am întîlnit și în tehnica vioriștilor din Țara Moților, Bihor, sudul Ardealului, cu trăsături specifice, locale.

https://biblioteca-digitala.ro

tea : „Cînd ieram mai tinerel/ Glasu-mń era ca la mńel,/ Gura mę să auzię/ Din D'erța-n Cămîrzana" (V. Scurtu, *op. cit.*, p. 77); (3) în desfășurarea strigăturii se disting trei momente : (a) *apelul*, deosebit de caracteristic, rostit pe silabele „*ai*", „*ța*" sau „*țura(i)*", (b) *comunicarea* propriu-zisă a strigăturii și (c) *exclamația* finală („*Zî mă*" ! sau „*Cîntă mă*" !), fiecare cu funcții bine conturate; (4) repertoriul instrumental de joc și cel al țîpuriturilor sînt identice [11]; (5) această identitate coboară pînă la nivelul structural al *fiecărui motiv* muzical în parte, astfel încît variațiunile motivului instrumental să corespundă în esență „ponturilor" țîpuritorului [12] (nu și invers, căci :) (6) însăși succesiunea „danțurilor" într-o suită de jocuri este condiționată de țîpuritori. Acest lucru se petrece în felul următor : fiecare jucător are una sau mai multe melodii preferate, dintre care una se întîmplă să-i poarte și numele (formă de consacrare a iscusinței la joc și țîpurit), melodie pe care ceteraşul are obligația să o cunoască. Jocul odată început, schimbarea melodiei se face la și chiar în timpul *apelului* exploziv al unuia dintre jucători. Dacă acesta dorește să mai țîpure în continuare își încheie strigătura cu *exclamația* de care aminteam înainte. Abuzurile în acest sens ale jucătorilor ori lipsa de solicitudine a muzicantului pot deveni, firește, motive de supărare și ceartă violentă uneori. (7) În contrast cu rigoarea metrică a melodiei instrumentale, țîpuritura poate manifesta o expresivă libertate agogică menită să sublinieze (ca și variațiunile) sensul emoțional al versurilor : (vezi ex. 10).

CONSIDERAȚII FINALE

1. Jocul oșenesc pare să reprezinte în folclorul nostru unul dintre cele mai arhaice stadii de manifestare muzical-coregrafică.

2. O trăsătură semnificativă în acest sens este unitatea dintre stilul vocal și cel instrumental (în cadrul muzicii de joc cel puțin).

3. Spre aceleași stadii vechi ne îndrumă și particularitățile de emisie vocală ale țîpuriturii[13].

4. Forma arhitectonică atît de rară și specifică a muzicii de joc oșenești pare să fie, la rîndul ei, ecoul unei etape îndepărtate de practică muzicală [14].

---

[11] Identitatea merge pînă acolo încît varianta instrumentală reproduce adeseori chiar și *apelul* caracteristic al țîpuriturii.

[12] Se remarcă aici o excepțională finețe analitică a oșenilor în ceea ce privește audiția și intonația muzicală. Am fost martorii unei împrejurări în care țîpuritorul refuza indignat aproximația de două-trei sunete cu care violonistul cînta „ponturile" respective. Tot în această privință este sugestivă și următoarea observație pe care o făcea un ceteraș, în timpul unei înregistrări, celui care „țîpurea" : „punctele elea care le fac io elea să le faĉ, nu altele" (fișa mg. 3317 I a), caz excepțional de relație muzicant-jucător. La rîndul lor înseși textele unor țîpituri oglindesc această dorință de perfectă concordanță melodică a vocii cu instrumentul. De exemplu : „Zî-i mă Vasîi după mine/ Că io nu știu după tine" (mg. 3318 II k) sau „Țîpuri-o-aș, țîpuri,/ Dar mă tem că n-oț tolni/ După arcul ceteriț" (A.I.E.F., fg. 5039 a), sau „Nu-i aceęa ceterę/ Să nu poță gura mę/ Tuman cum a zîčę įę" (mg. 3318 II m).

[13] Ele trimit nu atît la fenomenul de tip „jodel", cît mai ales la acele „deghizări" ale vocii în jocurile cu măști de la noi sau în teatrul muzical cu măști sau cu păpuși din Extremul Orient.

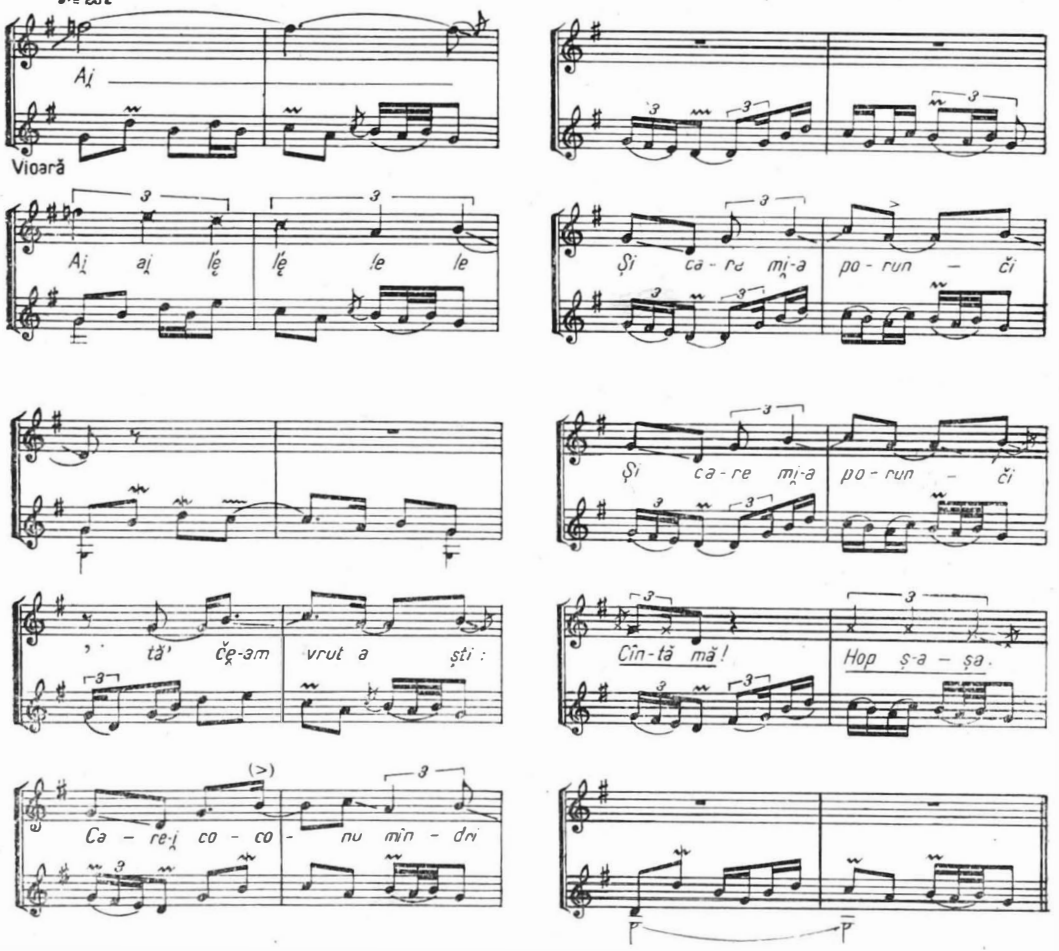
[14] În perimetrul european am mai întîlnit urme ale acestui tip de formă muzicală, în cîteva cîntece medievale franceze, precum și în cîntecul popular ucrainean. Înrudite, la prima vedere, dar izvorînd dintr-un mod de interpretare și avînd funcții diferite sînt și unele melodii, dialogate, din Orientul Apropiat.

https://biblioteca-digitala.ro

mg. 3317 II 1
Culeg. I. Herțea, 1966
Transcr. I. Herțea, 1967

Batarci — Satu Mare
Mihai Canaloș, 43 ani, vioară
Nicolae Ciote, 26 ani, voce

DANȚ
(fragment)

Ex.10
Voce ♪= 232

5. Dubla existență a țîpuriturii, ca strigătură la joc și ca gen liric muzical autonom, pare să ilustreze un stadiu incipient al apariției așa-numitului „cîntec de joc". O fază mai avansată pare să o constituie genul înrudit al cîntecelor zise „de băut" maramureșene, și ele relicve probabile ale unui dispărut repertoriu de joc.

6. Stilul violonistic al ceterașilor oșeni întrunește în folclorul nostru cel puțin o dublă semnificație : ca tehnică instrumentală particulară și ca tip deosebit de polifonie populară.

7. Neștirbita unitate stilistică, datorată, probabil, tocmai particularităților de ordin structural, constituie pentru muzica de joc oșenească o veritabilă barieră în calea oricăror înrîuriri din afară : tot ce nu-i „oșenesc" este însușit ca invariant, ceea ce face ca deosebita vitalitate a muzi-

https://biblioteca-digitala.ro

cii de joc oșenești, manifestată exclusiv în limitele înguste, dar încă rodnice, ale tradiției locale, să reprezinte un caz excepțional (și din acest punct de vedere) pentru epoca pe care o trăim.

Cu această din urmă observație iată-ne, așadar, reîntorși — cu o spirală mai sus — la impresiile lui I. A. Candrea de acum șase decenii: „[oșenii] n-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alții, așa că au o singură horă, un singur dans și o singură melodie".

QUELQUES PARTICULARITÉS STYLISTIQUES DE LA MUSIQUE DE DANSE DE LA ZONE DE L'OAȘ

L'impression de fascinante originalité donnée par la musique de danse de la zone de l'Oaș — région de Satu-Mare — s'explique en mettant en évidence quelques caractéristiques structurelles et stylistiques, parmi lesquelles :

I) la construction de la mélodie par la répétition, légèrement variée, d'un seul motif (de huit croches) finit chaque fois par la même formule cadentielle et ayant un caractère syllabique, prononcé ;

II) l'exécution instrumentale — solo de violon — elle-même se distingue par la technique spéciale de l'utilisation simultanée de deux (parfois trois) cordes, ayant pour conséquence des effets de polyphonie rudimentaire ;

III) les vers avec lesquels les danseurs accompagnent leur danse (des vers scandés et criés) sont entonnés mélodiquement avec une technique vocale spécifique (similaire à la voix de fausset), ayant une fonction précise pendant le développement de la suite des mélodies : chaque bon danseur a une mélodie préférée, une mélodie « à lui », qu'il sollicite au musicien par un appel caractéristique, chaque fois qu'il a l'intention de « crier » des vers.

https://biblioteca-digitala.ro

NOȚIUNEA DE *METAMORFOZĂ* ÎN FOLCLOR

— Preliminarii —

CONSTANTIN ERETESCU

Metamorfoza are o indubitabilă bază cognitivă. Experiența naturală, socială, magică a oferit din cele mai vechi timpuri omului nenumărate probe în acest sens. Domeniile din care pot fi selectate exemplele sînt dintre cele mai diverse.

Numeroase specii de vieţuitoare cunosc o transformare bruscă a înfăţişării în drumul lor spre maturitate. Ipostazele larvă, nimfă, crisalidă, imago ale evoluției acestor specii au fost din totdeauna susceptibile de a sugera caracterul dinamic, deschis spre noi forme, al naturii vii. Chiar succesiunea zi-noapte, mareea, în genere ritmurile naturale, naşterea şi moartea au putut juca şi au jucat acest rol.

Triburile de vînători au practicat din cele mai vechi timpuri schimbarea de identitate. Una dintre cele mai vechi tehnici de vînătoare consta în travestirea vînătorului în animal şi apropierea în acest mod de pradă.

Confecționarea uneltelor chiar este o metamorfoză în măsura în care implică o schimbare a rostului fundamental al materiei.

Masca şi actul mascării, atît de frecvent întîlnite la cele mai diferite popoare, asigură, în afara valenţelor magice pe care le conferă purtătorului ei, o transformare rapidă a înfăţişării.

Vopsirea trupului, tatuajul, coafura, pilitul dinţilor, deformarea, prin intervenţii chirurgicale, a unor părţi ale corpului etc. nu au avut în principal un scop estetic. Aceste transformări erau săvîrşite în momente speciale (inițierea, începutul ciclului natural) care marcau pierderea unei calități şi dobîndirea alteia noi [1].

Un număr important de credinţe bazate pe metamorfoze s-au păstrat pînă în zilele noastre. Credința în *loups-garous* — priculicii din credinţele populare româneşti — (referitoare la transformarea prin magie a unor anumite persoane în lupi sau în alte animale) este atestată în Europa, Asia, Africa [2].

[1] V. Mircea Eliade, *Naissances mistiques. Essai sur quelques types d'initiation* par..., Les Essais XCII, Paris, Gallimard, 1959, 274. p.

[2] James George Frazer, *Le trésor légendaire de l'humanité. Feuilles détachées du Rameau d'Or* par Lady Frazer, *Les Editions Rieder*, Paris, 1925, p. 41.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 121–132, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Numărul exemplelor poate fi uşor amplificat. În unele din cazurile enumerate relaţia dintre actul metamorfic şi magie este evidentă. În altele însă, aceeaşi relaţie este inexistentă. Este neîndoielnic că transformarea metamorfică, atît de frecventă în literatură, are la bază elemente de cunoaştere atît pozitivă cît şi metafizică. Încorporată în mitologie şi literatură, sublimată, amplificată, metamorfoza a devenit un fapt de artă. Nu formează obiect al discuţiei noastre valoarea sau lipsa de valoare magică a metamorfozei din literatura populară. Semnalăm însă că studiul funcţiei magice a metamorfozei poate duce la concluzii inedite, de real interes.

Metamorfoza, ca procedeu artistic, coincide pe plan orizontal cu aria de răspîndire a literaturii populare epice, iar pe plan vertical cu cele mai vechi atestări ale acesteia.

În mitologia Eddelor, lucrătorul care se oferă să construiască Valhala în Asgard, în schimbul zeiţei Freyja, este un uriaş metamorfozat. Zeul Thor se metamorfozează într-un tînăr şi ajunge astfel la palatul lui Hymer. Inelul Draupner al zeului Odin a fost confecţionat dintr-o piele de porc transformată într-un porc cu părul de aur, transformat apoi în inel cu puteri miraculoase.

Mitologia clasică prezintă la rîndul ei numeroase specimene de metamorfoză. Proteus, păzitorul cirezilor lui Neptun, avea capacitatea unor metamorfozări multiple (copac, balaur, leu, apă, foc etc.). Frumoasa Io este prefăcută de către Zeus în vacă pentru ca Hera să nu prindă de veste. Demetamorfozarea nu se poate produce decît după ce Hermes îi taie capul. Dafne, pentru a-l evita pe Apolo, se transformă în copac. Artemis transformă pe Acteon în cerb, Procne se metamorfozează în rîndunică, Filomela în privighetoare. Iupiter însuşi, pentru a scăpa de sub supravegherea Iunonei, se metamorfozează în lebădă, taur, ploaie de aur etc.

Mitologia indiană prezintă spectaculoasele metamorfozări succesive ale lui Vishnu. Acesta cunoaşte zece *avatāra*, ipostaze ale întrupării omeneşti. Indra, conducător şi rege al zeilor în mitologia vedică, se metamorfozează în prepeliţă sau berbec.

Ghilgameş, epopeea asiro-babiloniană, înfăţişează la rîndul ei numeroase metamorfoze.

Mai recent, legendele biblice sau naraţiunile populare, avînd la bază personaje biblice, cunosc metamorfoza : Duhul Sfînt asistă la solemnitatea botezului lui Isus metamorfozat în porumbel ; Dumnezeu, Sf. Petru se materializează şi cutreieră pămîntul în chip de bătrîni, cerşetori sau, dimpotrivă tineri bine îmbrăcaţi.

★

Metamorfoza ar putea fi definită ca o schimbare bruscă, survenită în forma, natura sau structura unei fiinţe sau lucru, atît de considerabilă încît fiinţa sau lucrul respectiv nu mai pot fi recunoscute [3]. În alţi termeni, metamorfoza este transformarea bruscă şi radicală a unei calităţi într-o altă calitate. Obiectul metamorfozei este personajul (fiinţă, lucru) în accepţiunea foarte largă a termenului de subiect gramatical sau logic al motivului epic.

[3] Cf. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, 1967, p. 1078, col. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Ni s-au impus, în urma analizelor efectuate, două tipuri distincte de metamorfoză :

I. Metamorfoza propriu-zisă. Aceasta prezintă la rîndul ei două subtipuri : a) transformarea cu caracter genetic, definitiv, ilustrată mai ales de legende ; b) transformarea survenită ca urmare a unui blestem sau a unei pedepse. Metamorfozele încadrate în acest subtip nu sînt în mod obligatoriu ireversibile. Ele se supun unui *timp consacrat* [4] și se consumă pe durata acestuia.

În cadrul tipului metamorfozei propriu-zise, personajul este obiect, iar nu autor al transformării sale. Autor al metamorfozei de acest tip este întotdeauna o altă persoană.

II. Metamorfoza de tranzit [5]. Transformarea afectează personajul în momentele de dificultate în desfășurarea narațiunii și încetează o dată cu depășirea dificultății.

În cadrul metamorfozei de tranzit, capacitatea transformării o posedă chiar personajul. Această trăsătură face o distincție netă între metamorfozele de tipul *I* și *II*.

Această clasificare a metamorfozei are la bază două criterii, care sînt luate în considerare simultan :

1) efectul în timp al transformării (subtip. *Ia* — definitivă ; subtip. *Ib* — pe un timp determinat, de obicei 3, 7, 9 ani ; *II* — de scurtă durată) și 2) autorul transformării [6]. Criteriile luate în discuție sînt de natură să precizeze trăsăturile (enumerate anterior) metamorfozei propriu-zise și ale metamorfozei de tranzit.

I. METAMORFOZA PROPRIU-ZISĂ :

Exemple :

I a. 1. *Pietrele* sînt la origine *oile babei Dochii.* Acestea au fost transformate de ger în stane de piatră [7].

2. Un om bogat își trimite feciorul la învățătură pe timp de 20 de ani. Întors, băiatul are prilejul să arate tatălui său cîteva din cunoștințele dobîndite. Astfel, el provoacă și apoi oprește grindina. Speriat de solomonar, tatăl își

[4] Folosim termenul cu valoarea pe care i-o dă M. Eliade. *Timpul consacrat* se opune *timpului profan.* Actele creației, dar și cele distructive, nu se săvîrșesc continuu, ci în momente speciale, cum ar fi reluarea ciclului natural. Acesta este un moment de sensibilitate al timpului. Deciziile luate în acest timp au o valoare și semnificație diferită de actele săvîrșite în afara lui.

[5] Pentru a denumi un tip de metamorfoză asemănător, G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, p. 159, a folosit termenul de *proteism.* Nu am preluat termenul deoarece G. Călinescu socotea că obiect sau autor al metamorfozei nu este decît omul. În acest mod termenul folosit nu ar fi acoperit sfera reală a metamorfozelor cuprinse în acest tip.

[6] Lazăr Șăineanu, în indicele folcloric anexat volumului *Basmele Române*, București, 1895, p. 1058—1060, clasifică metamorfozele în *metamorfoze animale, metamorfoze neinsuflețite, metamorfoze umane, metamorfoze vegetale.* Metamorfozele sînt catalogate după calitatea inițială a personajului. Am renunțat la această clasificare dat fiind că nu menținerea sau modificarea regnului personajului ni s-a părut a fi esențială în actul metamorfozei.

[7] *Pietrile* (T. Bălășel), în „Șezătoarea", 1894—1895 (III), nr. 2—3, p. 28.

https://biblioteca-digitala.ro

împuşcă feciorul. Logodnica sa, copleşită de durere, moare la rîndul ei, iar din *lacrimile fetei* au ieşit *sălciuţele*, care durează puţin pentru că sînt lacrimi de fecioară [8].

3. Întrebat asupra originii vinului, grîului, mirului, Dumnezeu reaminteşte că în momentele răstignirii lui Cristos, *sîngele* s-a transformat în *vin*, cununa de *spini* în *mir*, bruiul de *măcieşe* în *grîu* [9].

I b. 4. O babă preface, cu ajutorul unui măr, un *oraş* întreg în *stană de piatră*, iar pe *fată* în *capră* [10].

5. *Purcelul* crescut de bătrînii fără copii este un *fecior de împărat* supus unui blestem [11].

6. Un vulpoi care are puterea de a preface *oameni şi animale* în *stane de piatră* este un *fecior de împărat* blestemat să rămînă astfel pînă cînd cineva va avea milă de el. Acest lucru înfăptuit, blestemul încetează şi vulpoiul redevine om [12].

Deşi formează subtipuri distincte, geneza (*Ia*) se poate datora unui blestem, unei pedepse sau interdicţii :

7. Pentru că s-a îndrăgostit de sora lui pe care a vrut s-o ia în căsătorie, *fratele şi sora* sînt blestemaţi ; ei sînt metamorfozaţi în *soare*, respectiv *lună*, şi plasaţi astfel pe orbită încît să nu se mai poată întîlni vreodată. De atunci datează cei doi aştri [13].

8. Ca pedeapsă pentru o comportare asocială, *inima unui copil* este prefăcută de către Sf. Duminică într-un *plop*, copac cu tulpină înaltă, fără flori şi fructe. Tremurul continuu al frunzelor exprimă iertarea pe care pedepsitul o cere dumnezeirii [14].

9. Pe vremuri, cînd *arborii umblau*, un om zgîrcit a ales în pădure un stejar frumos pe care l-a chemat la el acasă. Omul cere stejarului să ia cu sine un bou, apoi un butoi cu vin pe care le întîlnesc pe drum. Cînd zgîrcitul cere şi clopotul bisericii, un fulger loveşte stejarul şi pe stăpînul său. De atunci datează *interdicţia cu privire la deplasarea arborilor* [15].

Subtipurile *Ia* şi *Ib* se delimitează cu claritate.

Ia se defineşte ca un act de creaţie care se produce spontan, fără o pregătire prealabilă, pe baza principiului multiplicării prin divizare. Divizarea are loc, ca regulă generală, o singură dată. Faptul exclude posibilitatea discutării unor elemente primare, originare, care prin divizări succesive să fi dus la diversitatea naturală actuală. Aceasta cu atît mai mult, cu cît relaţia dintre elementul iniţial şi cel derivat nu se stabileşte pe baza similitudinii de funcţie sau de structură, ci se datoreşte fie analogiei (fluiditatea şi culoarea vinului şi sîngelui au facilitat presupunerea unei origini

---

[8] *Povestea sălciuţelor* (Z. Bîrsan), în „Semănătorul", 1901—1902 (II), p. 148, republ. în „Gazeta Transilvaniei", 1902, nr. 111, p.1.

[9] Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde cu text şi melodie culese şi notate* de ... (v. nr. 2, 108, 230, 262).

[10] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 538 (*Nucu de aur*).

[11] I. Creangă, *Poveşti, amintiri, povestiri*, B.P.T., 1967, p. 45—63 (*Povestea porcului*)

[12] P. Ispirescu, *Opere complete*, vol. I, *Legende sau Basmele Românilor*, Bucureşti 1907, p. 327—338 (*Păsărea măiastră*).

[13] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romane*, Bucureşti, 1885, p. 410 (*Soarele şi luna*).

[14] *Legenda plopului*, în „Luminiţa", 1936—1937, nr. 1, p. 17.

[15] *De ce nu pot arborii umbla* (I. Pop-Reteganul), în „Familia", 1891, p. 378.

https://biblioteca-digitala.ro

unice), fie dimpotrivă contrastului (măcieșul, plantă sălbatică și nefolositoare, este transformat în grîu, plantă de primă necesitate).

La actul genezei nu participă întreaga specie (toți membrii unei calități), ci, exclusiv, un individ sau o parte a indivizilor speciei respective. Aceasta face ca actul creației să nu fie simultan un act distructiv (o calitate în întregul ei se transformă într-o altă calitate). Prin modul în care este conceput, actul genezei prin metamorfoză este asemănător cu procesul creației din alchimia primitivă [16].

Transformarea metamorfică (avem în vedere metamorfozele incluse în subtipul *Ia*) face abstracție de ideea evoluției; calitatea veche și nouă sînt echivalente.

Un caz particular al metamorfozei propriu-zise este *metamorfoza parțială*, în care transformarea metamorfică cu caracter genetic este incompletă. Ea privește un element component al calității, o unică trăsătură, de regulă caracterizatoare, a personajului.

10. Crucificarea lui Isus a fost deplînsă de întreaga natură vegetală, cu excepția plopului, care, nemișcat pe Golgota, a rămas nepăsător la suferința lui Cristos. Îngerul morții vărsă sîngele lui Isus la rădăcina copacului. Plopul a fost cutremurat și *frunzele lui de atunci tremură* [17].
11. Pentru că nu au ascultat rugămintea Fecioarei Maria de a înceta să rumege, caii au fost blestemați să mănînce toată viața și să rămînă totuși flămînzi [18].
12. Vezi și ex. 8.

Personaje mitologice, de tipul *sirenelor*, *faraonilor*, *centaurului*, *căpcăunilor* etc., pot fi considerate ca ilustrînd categoria metamorfozelor parțiale. Personajele enumerate nu sînt creații eclectice realizate din subansambluri asociate întîmplător, ci entități distincte. Poate sluji ca argument în sprijinul ipotezei noastre faptul că personajele citate nu sînt concepute după tehnica aliajului (la realizarea unei calități derivate nu participă în proporții diferite mai multe calități primare), ca și faptul că personajele discutate sînt binar compuse. Un exemplu de demetamorfozare parțială poate fi ilustrativ.

13. Eroul plecat să-și caute nevasta întîlnește în pădure o capră care-i promite ajutor în cazul în care acesta va rămîne trei zile și trei nopți în preajma ei. După prima zi *capra* (fată metamorfozată în animal) *devine jumătate fată* „... .giumătat'i fata ira capră, și giumătat'i fată; pîn la briu ie ira fată, și d'i la briu în gios, iera capră". Procesul de demetamorfozare continuă în ziua următoare [19].

Spre deosebire de *Ia*, subtipul *Ib* se definește prin caracterul distructiv al actului metamorfic. Metamorfoza are caracterul unei involuții. (Pietrificarea, transformarea condiției umane într-o condiție subumană au la bază această semnificație.)

---

[16] Ne referim nu la perioada tîrzie a alchimiei, cea medievală, ci la alchimia primitivă, înțeleasă ca o știință cosmologică și soteriologică. În acest domeniu observații sugestive și clasificatorii a făcut M. Eliade (v. *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Ed. „Vremea", 1937, 135 p.).

[17] *De ce tremură frunza plopului*, în „Neamul Românesc popular", 1937, nr. 9—10, p. 132.

[18] V. Sabin V. Drăgoi, *op. cit.*, nr. 61, 118, 129, 148, 191, 202, 216, 243.

[19] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 537 (*Nucu de aur*).

https://biblioteca-digitala.ro

II. METAMORFOZA DE TRANZIT

14. Un copil instruit la şcoala diavolului îşi însuşeşte tehnica metamorfozei. Pentru a păcăli pe *diavol*, metamorfozat în *boier*, *vultur*, *lăutar*, *cocoş*, *băiatul* se transformă în paralel în *căţel de aur*, *vultur*, *cal*, *porumbel*, *păianjen*, *flăcău*, *inel*, *cucuruz*, *vulpoi* [20].
15. Pentru a scăpa de urmărirea babei, fata aruncă peste cap un *pieptene*, apoi un *lanţ* care se transformă în *pădure*; *gresia* se transformă în *munte*. *Eroii* înşişi se metamorfozează în *lac*, respectiv, *raţă* [21].
16. Viteazul intră slugă la Baba Hîrca, pe care urmează să o slujească trei nopţi păzindu-i o *iapă* (*fala babei*) care se transformă succesiv în *lupoaică*, *corb*, *peşte*. După prima noapte, întoarsă în grajd, lupoaica redevine iapă, pentru ca apoi să se remetamorfozeze etc. [22]

Metamorfozele incluse în acest tip sînt infinite ca variante. Personajul are capacitatea de a deveni orice şi de a-şi recăpăta identitatea după dorinţă. Stereotipia genului restrînge posibilitatea, teoretic existentă, a transformărilor „orice în orice" la un număr mare, dar finit de modele. Ca în toate categoriile folclorului, invenţia metamorfică se înscrie în planul precis al tradiţiei, libertatea constînd în posibilitatea selectării între mai multe calităţi a celei preferate. Locul comun, realitatea nemijlocit cunoscută operează selecţia, eliminînd combinările netradiţionale.

În cadrul metamorfozelor de tranzit, autometamorfozarea (transformarea metamorfică a personajului-fiinţă [23]) poate fi facilitată de anumiţi factori. Astfel, eroul se poate da de trei ori peste cap sau poate rosti în acest scop o formulă magică.

17. *Greuceanu* se dă de trei ori peste cap, se face *porumbel* şi se aşază într-un pom în faţa caselor zmeilor; porumbelul se dă de trei ori peste cap şi se transformă într-o *muscă*, pătrunde în casa zmeilor şi se ascunde într-o grindă [24].
18. Un ţigan înfometat întîlneşte în drum pe Dumnezeu, care-i dăruieşte o masă minunată, care la comanda „Întinde-te" oferă stăpînului ei tot felul de bucate alese, pe care le adună la rostirea comenzii „Strînge-te" [25].

Un număr de obiecte au puterea de a metamorfoza sau de a facilita metamorfoza.

---

[20] *Ibidem*, vol I, p. 493—504 (*Băiatu la şcoala diavolului*). B. P. Hasdeu (*Cucul şi turturica*, în „Columna lui Traian", 1876, p. 40—44; *id.* 1877, p. 301—303 şi *Cuvente den bełrani*, II, p. 501—566) denumeşte această categorie a metamorfelor în lanţ „metamorfoze corelative". Analizînd variantele europene ale cîntecului *Cucul şi turturica*, autorul enumeră succesiunile metamorfice ample şi interdependente ale celor două personaje. Pentru exemplificare vom prezenta perechile corelative de metamorfoze din variantele româno-morave: *azimă-vătrar*, *trestie-cîntăreţ din fluier*, *icoană-popă*, *peşte-pescar*, *arbore-cărăuş*, *floare-cosaş*, *pasăre-vînător*, *iepure-ogar*, *stea-zodiaş* (p. 516).

[21] *Ibidem*, vol. I, p. 364 (*Miia Ion*).

[22] *Ibidem*, vol. I, p. 308—312 (*Cu munte Vinăl*).

[23] La începutul acestui articol am definit metamorfoza de tranzit şi prin aceea că personajul este autor al propriei sale transformări. Introducem în acest punct al discuţiei restricţia conform căreia regula enunţată este valabilă pentru personajul-fiinţă. Obiectele neînsufleţite nu au capacitatea autometamorfozei. Ele îşi schimbă identitatea în momentul în care devin instrumente ale personajului-fiinţă.

[24] P. Ispirescu, *Op. cit.*, p. 247—248 (*Greuceanu*).

[25] I. Pop-Reteganul, *Poveşti ardelenesci culese din gura poporului*, Braşov, 1888, partea I, p. 59—79 (*Ganul Ţiganul*).

https://biblioteca-digitala.ro

19. Un om are în grădină un pom de roadele căruia nu se poate bucura pentru că acestea îi sînt sistematic furate. Primii doi din cei trei feciori ai săi nu izbutesc să dezlege misterul. Cel de-al treilea descoperă că hoții sînt o zînă cu două păunițe. În călătoria pe care o face pentru a le prinde, întîlnește trei draci care se certau pentru trei obiecte : *o cîrjă care împietrește, un papuc cu care poți trece pe apă, un comănac care te face nevăzut.* Eroul devine prin vicleșug posesorul lucrurilor [26].
20. Împărăteasa nemaiștiind nimic despre fiul ei, Făt-Frumos, pleacă să-l caute. Îl găsește mort și, în timp ce-l bocește, observă că un șarpe îl mușcă de picior. Mama lovește șarpelę și-l omoară, dar mama șarpelui aduce *buruiana vieții*, o plimbă pe la capul puiului de șarpe *și-l învie*. Împărăteasa folosește același procedeu pentru a-și învia feciorul [27].
21. Mezinul Petru Cenușotcă pleacă după însurătoare. Este îndrumat către Sf. Lună, care-i arată un palat, în care, în a 13-a cameră, va găsi o fată neagră cu care trebuie să rămînă trei nopți. Peste noapte dracii îl taie în bucăți, dar fata *îl învie cu ajutorul apei vii* [28].

Toate cazurile de metamorfoză discutate pînă acum aveau în vedere pierderea unei calități și dobîndirea unei calități noi. Metamorfoza de tranzit cunoaște, în afara acestei forme de bază, tipul de transformare în care accentul și scopul metamorfozei îl constituie nu calitatea obținută, ci cantitatea [29].

22. O legendă biblică vorbește despre felul în care Isus hrănește cinci mii de oameni cu cinci pîini și doi pești : „[...] și au ridicat prisosul de fărămituri douăsprezece coșuri pline" [30].
23. *Prîslea* este metamorfozat în *purice* și ascuns sub aripa puilor de pajură, pentru a-l feri de pajura-mamă [31].
24. Eroul Spată Lată preface *casele zmeului într-un măr de aur*. Revine apoi la sora fratelui său de cruce pentru a o lua de soție [32]. (De obicei transformarea palatelor zmeilor în mere de aur are loc pentru a facilita transportul lor de pe tărîmul celălalt pe tărîmul oamenilor.)

★

Din punct de vedere poetic metamorfoza este un *procedeu de compoziție* la nivelul personajului. Procedeul este prin excelență specific folclorului.

---

[26] El. Voronca, *Ionică făt-frumos*, în „Familia", Oradea, XXVIII, 1892.

[27] I. C. Fundescu, *Basme, poesii, păcăliturĭ și ghicitori*, București, ed. a III-a, 1875, p. 42. Vezi și legenda despre Glaukos și Polydinos. Glaukos, fiul lui Minos, alungat de un șoarece cade într-o putină cu miere și se înecă. Polydinos vede cum un șarpe îl învie pe un altul cu ajutorul unei buruieni. Polydinos ia și el acea buruiană și îl învie pe Glaukos.

[28] T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni* (*Moții*), Buc., 1888, p. 243—248 (*Petru Cenușotcă*). Vezi de asemenea I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 45, vulturul care aduce apă vie pentru a învia și apă tare pentru a întări. Este evident că reînvierea trebuie tratată ca o metamorfoză.

[29] În acest caz metamorfoza este fie *cantitativă* (v. ex. 22), fie deopotrivă *cantitativă și calitativă* (v. ex. 23, 24). Deși metamorfozele din această categorie se pot realiza teoretic în ambele sensuri (un personaj mare poate deveni mic și invers), în investigațiile făcute nu am întîlnit decît puține exemple ilustrînd această primă ipostază (un personaj mare devine mic). Cele mai multe ilustrează ipostaza augmentării sau multiplicării calității inițiale.

[30] *Noul Testament*, *Matei*, 14, 17—20.

[31] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 234 (*Drăgan Cenușă*).

[32] N. D. Popescu, *Carte de basme, culegere de basme și legende populare adunate de ...*, vol. I, ed. a II-a, București, 1892, p. 73—103 (*Spată Lată și Inimă Putredă*).

https://biblioteca-digitala.ro

În literatura populară românească metamorfoza apare distribuită inegal între diferitele genuri şi specii literare, iar în cadrul pieselor folclorice distribuţia este evasiliberă.

Prin distribuţie inegală între genurile şi speciile literaturii populare înţelegem frecvenţa diferită a procedeului de la un gen şi o specie la alta.

O primă observaţie care s-a impus a fost aceea că metamorfoza nu este specifică liricii populare. Chiar şi cazurile în care procedeul a putut fi atestat în lirică impun această concluzie. Între foarte puţinele exemple citabile poate fi motivul transformării după moarte a perechii nefericite de îndrăgostiţi în arbore şi iederă. Motivul a provenit însă în lirică prin degradarea cîntecului epic despre logodnicii nefericiţi. În afara acestui caz şi a altor cîteva, metamorfoza în lirică este fie ipotetică, fie intră în sfera alegoriei, fără să se realizeze ca procedeu [33].

Cu totul alta este frecvenţa procedeului în epică, unde însă metamorfoza apare, de asemenea, diferenţiat de la o specie la alta. Dacă ar fi să stabilim două nivele de frecvenţă, primul cu frecvenţă ridicată, cel de-al doilea cu frecvenţă redusă, pe cel dintîi s-ar afla legendele, mai ales etiologice, basmele fantastice, cîntecele epice, colindele; pe următorul s-ar situa snoavele, povestirile realiste, unele cîntece epice (istorice, jurnale orale). Dată fiind vechimea speciilor aparţinînd primului strat în comparaţie cu stratul următor şi cu lirica, putem spune că metamorfoza este un procedeu de compoziţie caracteristic speciilor tradiţionale ale epicii populare [34].

Prin distribuţie evasiliberă în cadrul pieselor literare înţelegem libertatea utilizării procedeului de către povestitor în diferite motive epice şi în momente diferite ale naraţiunii.

Poziţia metamorfozei, în cadrul naraţiunii, este determinată de momentul declanşării opoziţiei dintre personaje, care recurg la procedeul metamorfozei pentru a soluţiona dificultatea. Nu se poate vorbi de o poziţie diferită a procedeului în planul naraţiunii de la o specie folclorică la alta. Singura restricţie care funcţionează în privinţa poziţiei metamorfozei este motivul iniţial; această restricţie cade însă în cazul pieselor monomotivice.

Ca procedeu compoziţional, metamorfoza presupune o relaţie între doi termeni (personaje) [35] [A], [X] între care se stabilesc două tipuri de relaţii: 1) *de impunere* [→], X decide (prin blestem, interdicţie,

---

[33] Un exemplu tipic în acest sens poate fi următorul:

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă puiul cucului
Într-un vîrf al muntelui
Să mai strig bădiţului,
Să-şi adune oile
Să nu-mi strice florile.
Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă pasăre măiastră,
La bădiţa la fereastră etc.

(At. Marienescu, *Colinde*, Pesta, 1859, p. 27.)

[34] D. A. Vasiliu, *Metamorfozele în folklorul român nord-dunărean*, Ed. „Şcoala Română", anul XXXVI, nr. 1, 2, 3, Bucureşti, 1931, p. 5, este de părere că procedeul metamorfozei „îl vom găsi în basm sau cîntece şi într-o măsură mai restrînsă în colind şi legendă". Concluzia autorului este pripită şi nu este verificată de material.

[35] Subliniem încă o dată că prin personaj înţelegem atît o fiinţă cît şi un lucru, subiect gramatical sau logic al acţiunii.

https://biblioteca-digitala.ro

pedeapsă, hotărîre, ca urmare a unui fapt, din clemență, efect al acțiunii unui obiect magic etc.) transformarea [>] lui **A**; și 2) *de opoziție* [←→], **A**, respectiv **X**, sau paralel **A** și **X** se metamorfozează pentru a rezolva opoziția [←→] în favoarea lor. Aceasta are ca o consecință multiplicarea personajelor narațiunii. $A > A_1 > A_2 > A_3$ etc. sînt tot atîtea personaje care funcționează independent, dar care prin poziția ocupată în raport cu personajul cu care se află în dispută se subsumează ipostazei fundamentale **A**, la care revine în final. (În cadrul legendelor de creație **A** și A_1 rămîn personaje autonome.) Procedeul se realizează într-un număr relativ restrîns de modele de mare frecvență. Ele funcționează ca stereotipii compoziționale cunoscute prin cultură folclorică de către narator și cîntăreț, care le concretizează în actul creației artistice.

Reproducem mai jos cîteva din modelele de realizare ale metamorfozei [36]:

Într-un timp consacrat un personaj [**X**] decide, (existența lui implică), transformarea unui alt personaj [**A**]:

1. $X \rightarrow A > A_1$

În unele cazuri A_1 poate căpăta puterea de a decide transformarea altor personaje [**M, N, O**...]: $A_1 \rightarrow M > M_1$; $N > N_1$; $O > O_1$ ... Acest model este reductibil la modelul 1 amplificat:

1′. $X \rightarrow A > A_1$; $B > B_1$; $C > C_1$ ...(v. ex. 1, 2, 5, 6, 7, 9, 23, 24).

Într-un timp consacrat un personaj [**X**] decide, (existența lui implică), transformarea unui element **A′** sau unor elemente [**A′, B′, C′**...] ale personajului **A**:

2. $X \rightarrow A\ (A' > A'')$

2′. $X \rightarrow A\ (A' > A''; B' > B''; C' > C'' \ldots)$, (v. ex. 3, 8, 10, 11).

Un personaj [**X**] cu ajutorul unui obiect magic [**a**] poate decide metamorfoza unui personaj [**A**] sau a mai multora [**A, B, C**]:

3. $X(a) \rightarrow A > A_1$

3′. $X(a) \rightarrow A > A_1; B > B_1; C > C_1 \ldots$(v. ex. 4, 19, 20, 21).

Un personaj **X** decide o metamorfoză cantitativă a personajului **A**:

4. $X \rightarrow A > A + A + \ldots A$[37] (v. ex. 22).

Un personaj [**X**] decide o metamorfoză dublă, cantitativă și calitativă a personajului [**A**]:

5. $X \rightarrow A > A_1 + A_1 + \ldots A_1$

---

[36] Nu se poate vorbi de modele caracteristice exclusiv tipurilor *metamorfoză propriu-zisă* și *metamorfoză de tranzit*. Este motivul pentru care le-am enumerat în ordinea complexității lor, iar nu după sistemul de clasificare cu care coincid numai parțial.

[37] Eventual, teoretic posibil: 4′ $X \rightarrow A + A + \ldots A > A$ (v. nota 29).

În povestea *Varum și Ciolan* (A.I.E.F. mg. 840), redată de Gh. Zlotar, Fundu Moldovei, se relatează modul în care un șarpe crește necontenit, devine apoi mic, cît un deget, pentru ca să se strecoare pe sub ușă. Aceasta reprezintă un caz rar de metamorfoză.

https://biblioteca-digitala.ro

respectiv :

5'. $X \rightarrow A + A + \ldots A > A_1$ (v. ex. 17, 18, 23, 24).

Între două personaje [A, X] se declanşează relaţia de opoziţie :

$$A \leftarrow X$$

În această situaţie personajul A se metamorfozează, îşi schimbă identitatea $A > A_1$ şi rezolvă în acest mod opoziţia :

6. $A_1 \leftarrow\!\!\rightarrow X$

Este posibil ca prima metamorfoză să nu fie suficientă. Atunci urmează :

6'. $A_1 > A_2 > A_3 \leftarrow\!\!\rightarrow X$ (v. ex. 15—partea a II-a, 17).

Între două personaje [A, X] se declanşează relaţia de opoziţie :

$$A \leftarrow X$$

Pentru a rezolva această opoziţie primul personaj se metamorfozează. În paralel se metamorfozează însă şi al doilea :

$A > A_1 > A_2 > A_3 \ldots \leftarrow X > X_1 > X_2 > X_3 \ldots$ unde $A_1 \leftarrow X_1$, $A_2 \leftarrow X_2$ ş.a.m.d. (Semnalăm că metamorfozele pot fi succesive $A > A_1 > A_2 \ldots$ sau pot avea loc prin revenire la identitatea de bază a personajului $A > A_1$; $A_1 > A$; $A > A_2$; $A_2 > A$ etc.) (v. ex. 16). Numărul metamorfozelor poate fi oricare. Rezolvarea survine în acest caz pe două căi :

7. $An \leftarrow\!\!\rightarrow Xn - 1$

sau :

8. $An\,(a) \leftarrow\!\!\rightarrow Xn$

unde [a] este un ajutor al personajului A (v. ex. 14, 16).

Între două personaje [A + B] aparţinînd unei clase şi un personaj [X] aparţinînd altei clase se declanşează relaţia de opoziţie :

$$[A + B] \leftarrow X$$

A posedă un număr de obiecte magice [a + b + c] apte de metamorfozare şi capabile să rezolve opoziţia în trei încercări :

$[A(a+b+c) + B] \leftarrow X$

$[A(a > a_1 + b + c) + B] \leftarrow X$ (I)

$[A(b > b_1 + s) + B] \leftarrow X$ (II)

9. $[A(c > c_1) + B] \leftarrow\!\!\rightarrow X$ (III) (v. ex. 15).

Admitem însă că după a treia încercare relaţia de opoziţie nu a fost rezolvată :

$$[A + B] \leftarrow X$$

https://biblioteca-digitala.ro

Atunci urmează :

$$[(A > A_1) + (B > B_1)] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X \qquad \text{(I)}$$

$$[(A_1 > A_2) + (B_1 > B_2)] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X \qquad \text{(II)}$$

10. $[(A_2 > A_3) + (B_2 > B_3)] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X$ (III) (v. ex. 15).

Remarcăm că (1) **A** și **B** se comportă identic. Logica epicii populare nu admite ca posibilă metamorfozarea exclusiv a unuia dintre personaje, și (2) rezolvarea opoziției poate interveni și după prima sau a doua încercare în cazul modelelor 9 și 10 (9′ $[A(a > a_1 + b + c) + B] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X$; 9″ $[A(b > b_1 + c) + B] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X$; 10′ $[(A > A_1) + (B > B_1)] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X$; 10″ $[(A_1 > A_2) + (B_1 > B_2)] \leftarrow\!\!\!\rightarrow X$).

Modelele prezentate nu epuizează toate posibilitățile de realizare ale metamorfozei în literatura populară. Ne-am rezumat la inventarierea modelelor celor mai frecvente. Semnalăm totodată că în realitatea literară adeseori aceste modele nu sînt reproduse în mod pur ; ele apar concatenate sau intersectate cu alte modele [38].

Sîntem de părere că aspectele trecute în revistă în lucrarea de față sînt cele care, aprofundate, pot duce la definirea noțiunii de metamorfoză, noțiune cu o acoperire atît de mare în realitatea folclorică. Lucrarea de față a vizat în primul rînd circumscrierea sferei acestei noțiuni și fixarea semnificațiilor sale fundamentale.

LA NOTION DE MÉTAMORPHOSE DANS LE FOLKLORE

L'auteur se propose de circonscrire la notion de métamorphose, et d'en établir également les significations fondamentales. A cette fin, l'étude sur la métamorphose est abordée dans une triple perspective.

a) L'auteur étudie la base cognitive de la métamorphose. On estime que l'expérience naturelle, sociale, magique a offert à l'homme, appartenant aux temps les plus anciens, des multiples preuves dans ce but.

b) En fonction de ces deux critéres considérés comme des points de départ, c'est-à-dire l'effet de la transformation dans le temps et l'auteur de la transformation, on distingue deux types de métamorphose.

I. *La métamorphose proprement dite* dans le cadre de laquelle on fait la distinction entre la métamorphose de caractère génétique (Ia) et la métamorphose survenue à la suite d'un blasphème ou d'un châtiment (Ib). Le sous-type I a englobé les transformations de caractère définitif ; le sous-type Ib se rapporte aux transformations qui se soumettent à un temps consacré (3, 7, 9 ans) et se consomment pendant cette période. Dans les deux cas le personnage est l'objet et non l'auteur de sa transformation.

[38] Din această cauză același fapt poate fi reprezentat prin unul sau două modele (v. ex. 23, 24).

https://biblioteca-digitala.ro

II. *La métamorphose de transit.* Ce type comprend toute la variété des transformations de caractère accidental, dans lequel le personnage est l'auteur de sa propre métamorphose.

c) La métamorphose est étudiée comme procédé de la composition au niveau du personnage. L'auteur fait l'analyse de la répartition de la métamorphose dans la littérature populaire et dans les œuvres littéraires. Il arrive à la conclusion que la répartition de celle-ci est inégale dans des différents genres et espèces littéraires tandis que dans le cadre des œuvres folkloriques, la répartition est quasi libre. Enfin, on reproduit un nombre de modèles de réalisation de la métamorphose dans le folklore. Les modèles reproduits ne se réalisent pas comme tels dans la réalité folklorique, mais amalgamés, combinés ou intersectés avec d'autres modèles.

L'auteur considère que l'approfondissement des aspects passés en revue dans cet ouvrage, peut conduire à la définition de la métamorphose dans le folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE EVOLUȚIA DOINEI BUCOVINENE*

EUGENIA CERNEA

În comunicarea de față vom expune cîteva din aspectele mai interesante ale procesului de evoluție a melodicii doinei bucovinene, aspecte relevate în studiul nostru *Doina bucovineană*, elaborat în anul 1966.

Fără îndoială că definirea doinei ca „gen muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, ca melopee pe care executantul creator o improvizează într-o nesfîrșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale" [1] nu este contrazisă de doina bucovineană în vechea sa formă improvizatorică. Cînd vorbim însă de doina bucovineană contemporană, ne referim la un tip melodic unic de doină cristalizată, cu două subtipuri, de asemenea cristalitate, și cu un număr indefinit de variante melodice. Din numeroasele variante ale acestora, doar cîteva mai conțin elemente care ne sugerează ideea că înaintea exemplarelor ajunse pînă la noi a existat în Bucovina o doină de tip improvizatoric, amplă și bogată. Același tip melodic se desprinde și din doina vocală și din cea instrumentală. Aceasta este tipul doinei, devenită foarte cunoscută în interpretarea Mariei Surupat (Sadova, Suceava), sub titlul *Mîndră floare-i norocu.*

Numim acest tip de doină „bucovineană" nu numai pentru că el este tipul unic sau cel puțin predominant în Bucovina, ci și pentru că frecvența lui maximă în perioada cercetată de noi se află acolo, cu deosebire în comunele Fundu-Moldovei, Pojorîta, Sadova pe de o parte și Botoșana, Cajvana pe de altă parte. După unele date, în parte ipotetice, în parte bazate pe documente istorice, unii cercetători susțin că originea doinei bucovinene s-ar afla în Transilvania[2]. Demonstrarea acestei afirmații — a cărei împărtășire o așteptăm printr-o lucrare științifică — va constitui o prețioasă contribuție la cercetarea tipului de doină de care ne ocupăm.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7 — 8 iulie 1969.

[1] E. Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor", 1959, nr. 4.

[2] Vezi de pildă *Monografia Năsăudului*, cap. 11, *Doina*, mss., și *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în „Revista de etnografie și folclor", tom X, 1965, nr. 4.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 133—142, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

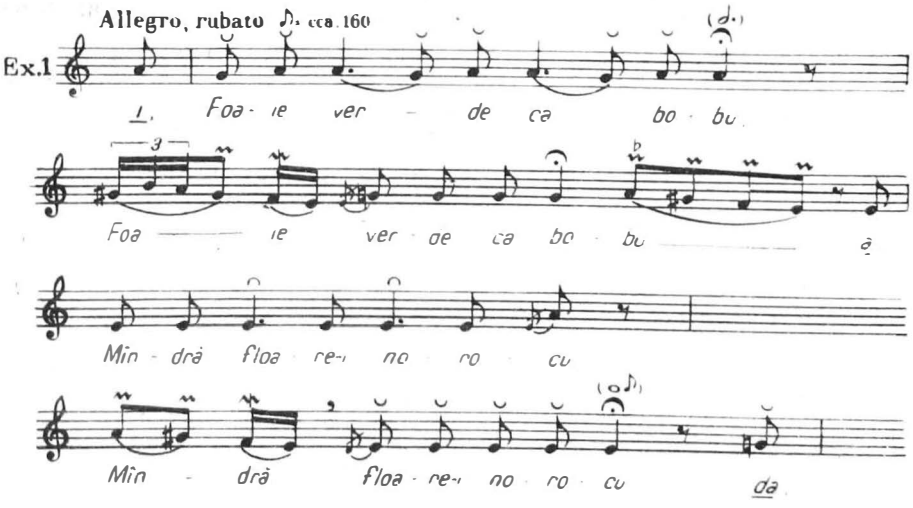
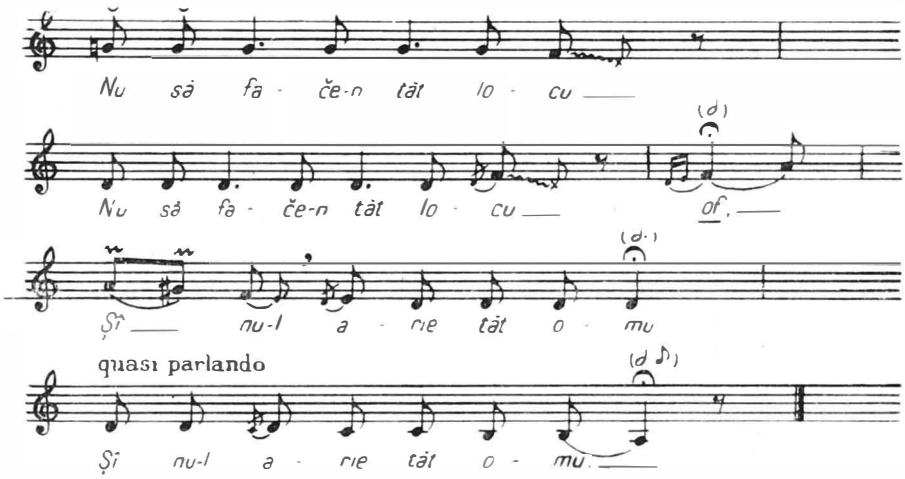
Noi însă, atît în concluziile cît și în ipotezele pe care ne-am permis să le exprimăm, ne bazăm pe rezultatele cercetărilor extinse exclusiv pe spațiul teritorial și pe intervalul de timp din care deținem documente muzicale. Cele 258 de doine, culese din 26 de sate bucovinene, între care cîteva moldovene, precum și variantele năsăudene existente în arhivă, ne-au servit la analizele muzicale necesare. Nu ne asumăm răspunderea de a reconstitui prin aceste analize „actul de naștere" al doinei de care ne ocupăm, ci numai „actul ei de cetățenie", incontestabil bucovineană, în perioada în care melodia respectivă a început a fi consemnată.

Primele documente muzicale în care aflăm doina din Bucovina datează din anul 1907 și reprezintă notări după auz, datorate lui Al. Voevidca, iar ultimele au fost înregistrate în anul 1965, în ultima culegere de folclor muzical efectuată de către autoarea acestei comunicări. Cincizeci și opt de ani reprezintă, evident, doar un scurt fragment din viața doinei bucovinene, fragment în care frecvența ei descrește treptat în viața muzicală a satului bucovinean.

Pentru ca în analizele noastre comparative să avem o perspectivă atît spațială, cît și temporală, am luat ca etalon un exemplar cristalizat, aflat la un înalt nivel de realizare artistică. Acest criteriu de alegere a etalonului considerăm că nu este arbitrar, deoarece într-un asemenea exemplar se află concentrate majoritatea mijloacelor artistice elaborate de creatorii populari în cadrul tipului respectiv. Momentul cristalizării reprezintă un punct terminus către care confluează toată diversitatea desfășurării anterioare, el înfățișează bilanțul estetic al întregii vieți a tipului melodic respectiv, împietrit într-o ultimă imagine a sa.

mg. 621 d
Culeg. V. Nicolescu, 1956
Transcr. E. Cernea

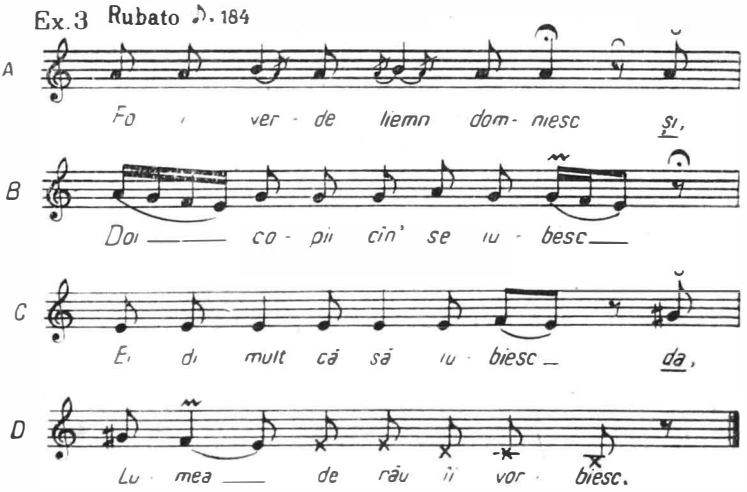
Comuna Sadova, jud. Suceava
Inf. Maria Surupat, 50 ani

Ex.1

https://biblioteca-digitala.ro

Printr-o foarte succintă analiză vom contura structura specifică a exemplarului reprezentativ pentru tipul nostru de doină. Scara melodiei este : Ex.2 Melodia de bază se desfășoară în limitele unei cvinte (*re—la*). Atingîndu-l uneori pe *si* și sprijinindu-se pe *re*, structura modală care se conturează este aceea care duce către modul doric cu cvarta oscilantă. Cvarta inferioară are un rol secundar. Ea poate fi luată în considerație în structura modală a doinei bucovinene, numai dacă avem în vedere totalitatea variantelor și evoluția lor. Aceasta deoarece majoritatea variantelor se opresc pe finala *re* și numai în unele cazuri are loc căderea pe cvartă la cadența finală, fie prin salt, fie prin coborîre treptată. Aceasta din urmă are de multe ori rolul de adaos coloristic de expresie, iar interpretarea ei are un caracter recitat. Înălțimea sesizată a notelor recitate poate coborî uneori doar pînă la *si*, sau chiar *do*.

mg. 1462 II h
Culeg. E.Cernea, 1957
Transcr. E. Cernea

Comuna Pojorîta, jud. Suceava
Inf. Saveta Raia Bălan, 68 ani

Ex.3 Rubato ♪. 184

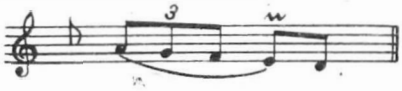


https://biblioteca-digitala.ro

Faptul că acelaşi informator poate executa în aceeaşi variantă sau în variante diferite strofe melodice în care acest rînd melodic final poate fi sau nu cuprins denotă că el nu face parte obligatoriu din structura modală şi arhitectonică a doinei. Anticipînd puţin analiza formei, amintim că pentru genurile improvizatorice există o regulă, îndeobşte cunoscută, că formulele melodice iniţiale şi finale nu se schimbă, ele indicînd întotdeauna începutul şi sfîrşitul gîndirii muzicale, convenţional numite „perioade" sau „strofe melodice". Aici vedem însă că acest rînd final uneori apare, alteori este inexistent. Ceea ce însă nu se schimbă şi reprezintă încheierea gîndirii melodice a oricărei strofe este încheierea pe *re*. Aşadar *re* ţine loc de tonică în această structură modală, iar *la* inferior ne aminteşte de modurile medievale *hipo*, aşa încît în cazul de faţă avem un mod hipodoric cu cvarta, *sol*, oscilantă. Stabilitatea modală a doinei bucovinene, ca de altfel şi a celor din alte zone ca cea a Maramureşului şi Oaşului, este realizată de fragmentele de recitativ recto-tono şi de notele cu valori de durată mari, care se află în interiorul rîndurilor melodice, şi nu de notele cu care se încheie cadenţele rîndurilor melodice, cum se întîmplă adesea la cîntecele lirice. O particularitate a cvartei oscilante în doina bucovineană este aceea că foarte adesea se atacă *sol* natural, pentru ca pe parcursul unei singure note de durată relativ mare să se urce printr-un glissando, de-abia perceptibil, pînă la sol diez.

Schema ritmică a melodiei, în aproape toate cazurile, este alcătuită din două formule ritmice, A şi B, care se succedă (A — şi (B —). Varierea acestor formule are loc în special prin amplificarea valorică, în mai mică sau mai mare măsură, a pătrimilor, prin prelungirea cu coroană a sunetelor finale ale formulelor sau, dimpotrivă, prin scurtarea lor.

Dintre formulele melodico-ritmice specifice, a căror pregnanţă înlesneşte recunoaşterea variantelor ce aparţin tipului bucovinean de doină, este cea alcătuită de obicei dintr-un triolet, urmat de un grup binar, ambele de optimi, pe care se desfăşoară treptat cvinta coborîtoare *la — re*, aceasta fiind precedată de o notă cu o durată mai mare decît optimea:

Ex. 4

Înflorirea ei se face exclusiv prin mordente pe una, două sau trei trepte — în ultimul caz formula apărînd eliptică, adică fără *re*. O găsim de obicei la cadenţa rîndului melodic A sau B, C sau E, iar uneori chiar la începutul unor rînduri melodice, ca o reluare sau o mutare a cadenţei rîndului anterior.

https://biblioteca-digitala.ro

Forma amplă, cristalizată, a doinei bucovinene este de 8 rînduri melodice : A B C D E F G H. Cercetînd atît doinele din Bucovina, cît și pe cele din Maramureș și Oaș, am dedus un complex de indicii care ne fac să considerăm unele variante drept cele mai vechi. Unul dintre acestea constă în cadențarea tuturor rîndurilor melodice care alcătuiesc melodia doinei respective pe o treaptă unică —*re*—, care reprezintă nota fundamentală a scării doinei date.

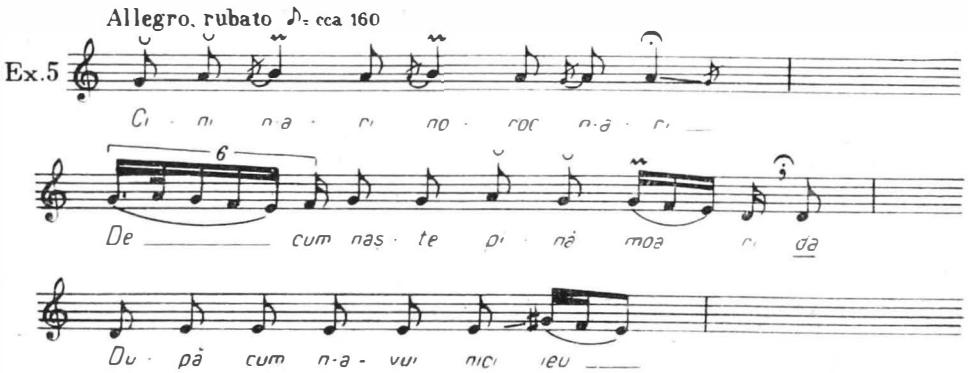
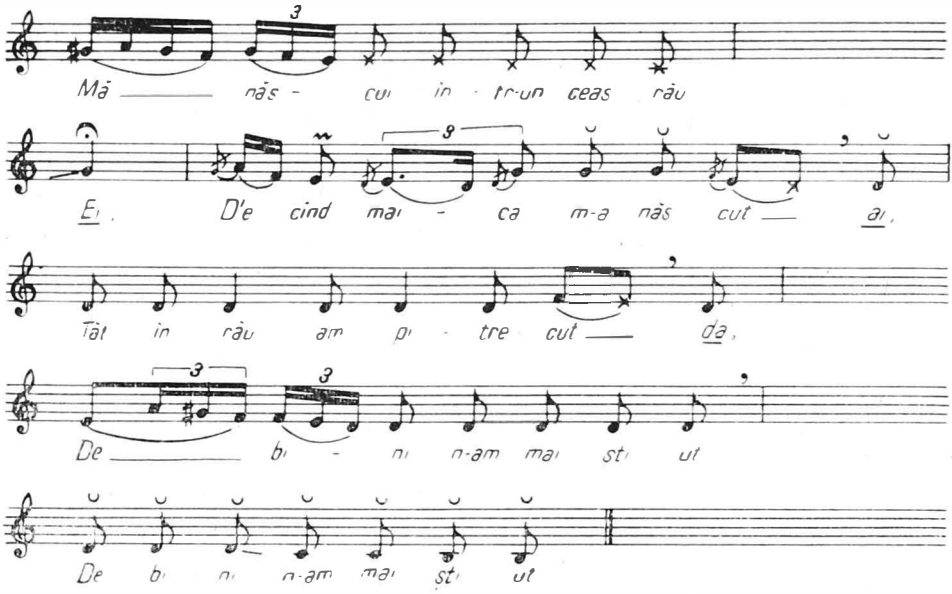
Analiza conținutului muzical al rîndurilor melodice ne-a permis înțelegerea direcției evolutive a doinei cercetate. Foarte pe scurt vom expune caracterizarea acestor rînduri.

A — Melodia se rotește în jurul cvintei, pe care o subliniază. În variantele mai vechi ea pornea de la nota fundamentală, *re*, și se întorcea la această cadență.

B — Melodia se rotește în jurul cvartei, evidențiind-o în variantele mai vechi rîndul melodic B avea funcție imitatorică față de rîndul A, cu o secundă mai jos. În cele mai recente A și B apar ca rînduri distincte, prin procedeul compozițional de mutare a cadenței de la sfîrșitul rîndului melodic A la începutul lui B. În încheierea lor, cadențele nu-l mai ating pe *re*, ci se opresc la *mi*.

C și D reprezintă— după părerea noastră — o apariție mai tîrzie în structura melodică a doinei bucovinene. Aceasta deoarece funcția lor este aceea de subliniere a treptei a doua, *mi*, prin rotirea melodiei în jurul ei și prin repetarea ei insistentă. D-ul încheindu-se cu o cadență de tip recitativ, pe această treaptă, capătă un caracter final, caracteristic pentru structurile modale pendulatorii ale cîntecului liric. Funcția finală a rîndului D pare a fi neîndoielnică, dacă ținem seama de existența mai multor variante în care acest rînd melodic capătă aceeași interpretare de recitare expresivă ca și rîndul H, ca și de faptul că unii informatori încheie doina pe rîndul D.

mg. 1461 I e
Culeg. E.Cernea, 1957
Transcr. E.Cernea

Comuna Pojorita, jud. Suceava
Inf. Savela Raia Bălan, 68 ani

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea existența unor variante de 4 rînduri melodice, ale căror recitative sînt structurate pe aceeași succesiune de trepte, ca și aceea a rîndurilor A B C D din melodia amplă a doinei noastre cristalizate, ne duce la aceeași presupunere asupra caracterului final al rîndurilor C și D. S-ar fi putut ca rîndul melodic C să fi apărut încă în cadrul formei ample improvizatorice, în care succesiunea neregulată a rîndurilor nu îi atribuia încă o funcție arhitectonică anumită. Prin desprinderea unor rînduri melodice și cristalizarea lor în forme de 3-4 rînduri, s-ar fi putut ca rîndul C, prin contaminare cu cîntecul liric, să fi fost interpretat ca rînd final și această funcție a sa să fi fost întărită de un nou rînd, D, care în multe variante de 6 rînduri melodice nu apare (ex. fg. 3636, Maria Surupat, anul 1935; A B C E F G.).

Continuăm analiza cu rîndul melodic E, care reprezintă adesea o îmbinare între un Av și un Bv, formula ritmică aparținînd lui A, iar conturul melodic lui B. În subtipurile cu 3-4 rînduri melodice, primul rînd melodic este adesea aproape identic cu E-ul din tipul amplu de 6-8 rînduri melodice.

F — Conține în mod obligatoriu un recitativ pe *re*, ultimul *re* are o valoare de durată mai mare, după care urmează un grup melismatic mai mult sau mai puțin bogat, de obicei descendent între *fa* și *re*. Imaginea plastică auditivă pe care o creează acest grup melismatic este aceea de „virgulă", pentru că întotdeauna acestui rînd F îi urmează rîndul G.

G— Conține neapărat un recitativ pe *re*, cu cadența finală pe aceeași treaptă. Caracteristica rîndului melodic final H, a cărui prezență nu este obligatorie, am expus-o mai înainte.

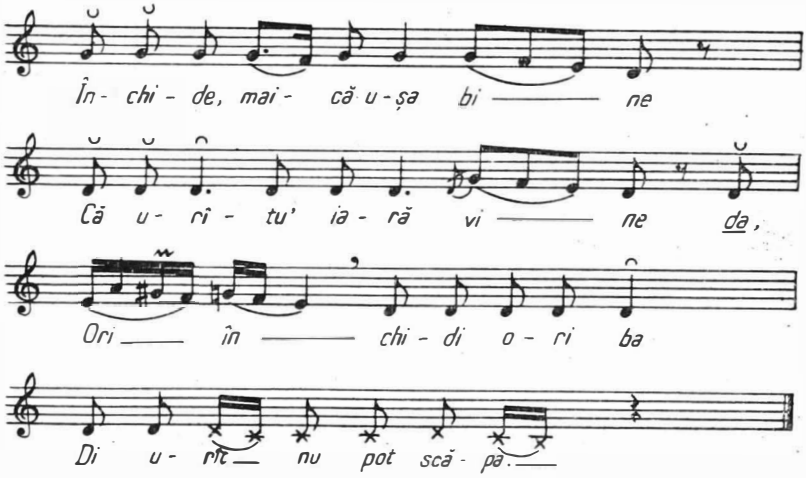
Așadar, analiza amănunțită comparativă a rîndurilor melodice, aparținînd diverselor variante, ne-a dus la concluzia că înaintea formei ample, cristalizate, a doinei bucovinene au ființat, parțial și paralel cu

https://biblioteca-digitala.ro

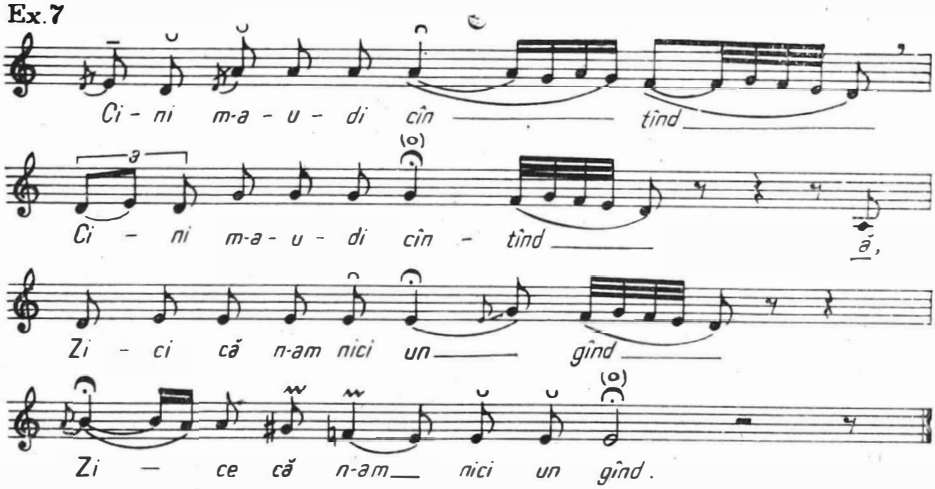
ea, două subtipuri, dintre care unul mai vechi, izvorît printr-o filiație directă, celălalt, mai recent și mai puțin frecvent, apărut ca o ramură laterală prin asociere melodică sau contaminare cu cîntecul liric local.

fg. 4223 b
Culeg. C.Brăiloiu, 1934
Transcr. E.Cernea

Com. Botoșana, jud. Suceava
Inf. Irina Finiș

Ex.6 Rubato ♪ = 264

fg. 12.648 a
Culeg. G.Breazul, 1928
Transcr. E.Cernea

Comuna Fundu-Moldovei
Inf. Saveta Hojbotă

Ex.7

Subtipul cristalizat mai vechi a fost așa cum îl vedem în varianta Irinei Finiș, încadrat într-un ambitus de cvartă în partea lui esențială, cu o coborîre expresivă către sau pînă la cvarta inferioară. Într-o formă mai expansivă vechea doină bucovineană capătă un ambitus de cvintă sau chiar sextă în partea sa esențială și rîndul melodic A apare așa cum îl

https://biblioteca-digitala.ro

cunoaștem în varianta Mariei Surupat. Acest subtip care poartă caracteristici mai recente — ambitusul de cvintă, cadența finală pe treapta a doua — este alcătuit din rîndurile melodice pe care în varianta amplă cristalizată le cunoaștem ca A B C D. Logica instinctivă a creatorului popular l-a făcut ca de la rîndul melodic A să scadă treptat elanul expansiv cu care a început strofa melodică, trecînd printr-un rînd melodic B, cu o funcție inițial imitatorică la o secundă mai jos. După părerea noastră, această logică compozițională care să fixeze înlănțuirea în mod permanent a rîndurilor melodice A cu B, C cu D, E cu F s-a format cu timpul sub impulsul unei tendințe de cristalizare. Mai înainte de a fi început să circule doina sub aceste două subtipuri aproape cristalizate, toate aceste rînduri melodice sau cea mai mare parte din ele au viețuit, desigur, de-a valma, fără o succesiune fixă, fără funcții arhitectonice interdependente în formele pur improvizatorice, într-unul și același exemplar. Acestei realități i se datorește faptul că ambele aspecte cristalizate în forme de 3 și 4 rînduri melodice sînt considerate de interpreți drept una și aceeași doină. Puținele exemplare în care succesiunea rîndurilor melodice diferă de aceea a exemplarelor cristalizate ne confirmă existența, într-un trecut mai îndepărtat, a formei improvizatorice în Bucovina, formă al cărei material melodic de bază era conținutul doinei astăzi cristalizate. În varianta Zoiței Mazilu de 38 de ani (com. Hangu, jud. Neamț, culegerea lui Galinescu din 1929) succesiunea rîndurilor melodice este A B F G C D E F (G+H), iar în varianta lui Luncan Toader (Fundu-Moldovei, culegerea lui G. Breazul, 1928), cu toate că nu sînt inversări în succesiunea rîndurilor melodice, găsim în schimb repetări variate ale unor rînduri și lipsa altora : A, B, Bv, Bk, E, Ev, G, H.

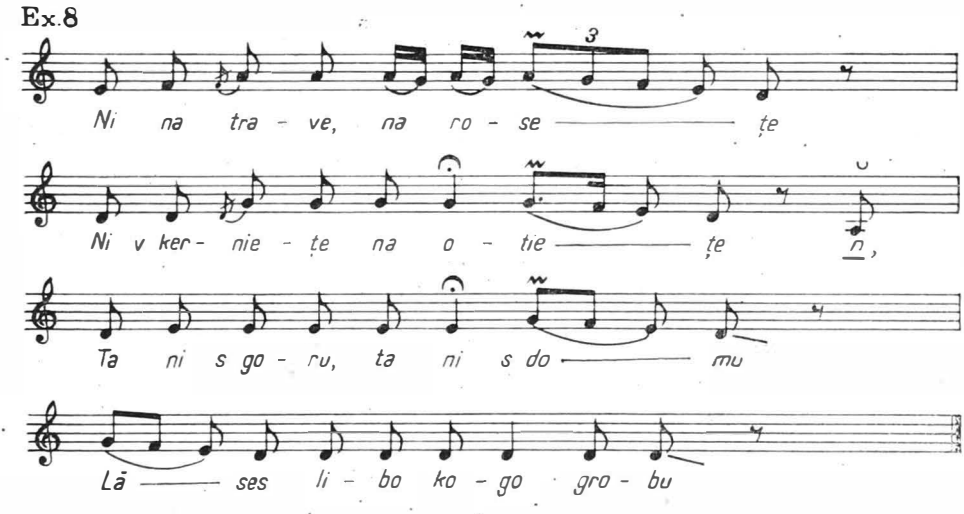
Un fapt interesant, care ne atrage atenția în legătură cu ipoteza noastră asupra desprinderii din forma improvizatorică a celor două subtipuri cristalizate de 3-4 rînduri melodice, îl constituie observația că, desprinzîndu-se, cele două subtipuri au căpătat forme de viețuire independentă ; fiecare dintre ele are cîte un rînd melodic introductiv și unul de încheiere : A și D pentru unul din subtipuri, E și H sau, în lipsa lui H, E și G pentru celălalt. O reminiscență a acestui fapt îl constituie unele începuturi la formele ample cristalizate pe E F G H, după care urmează strofele de 8 rînduri melodice, în succesiunea lor cunoscută, și unele finaluri ale întregii piese la jumătatea strofei, pe D. Un exemplu care ne confirmă o dată în plus existența într-un trecut ceva mai îndepărtat a unei forme improvizatorice a doinei bucovinene este bocetul huțul din com. Breaza, jud. Suceava. Conviețuirea frățească a huțulilor, așezați într-o serie de sate, cu populația locală românească, din nordul Bucovinei, a favorizat unele împrumuturi reciproce. Între acestea se află și preluarea de către huțuli a doinei bucoviene și integrarea ei în obiceiul de înmormîntare, sub denumirea de „doină la mort", „de jele la mort" sau „de jele", avînd în cadrul obiceiului funcția de bocet. Evident acest împrumut trebuie să fi fost făcut într-o perioadă relativ îndepărtată în timp ; pe de o parte este firesc să presupunem că integrarea unei melodii într-un obicei de înmormîntare este un fapt ce nu se putea petrece recent, iar pe de altă parte este sigur că această melodie trebuie să fi fost împrumutată înaintea anilor 1930, cînd forma ei a început deja să apară amplificată și cristalizată, și chiar înaintea anilor 1912, de cînd avem primele documente muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

ale doinei bucovinene cristalizate în forme mici. În bocetul huțul, interpretat de Vasilina Relciuk (38 ani, com. Breaza, jud. Suceava, culegerea noastră din anul 1965), forma este tipic improvizatorică. Succesiunea rîndurilor cunoscute de noi este A (B care se asociază cu E) F A G E G A(B care se asociază cu E) F G A BC G A B F A B C G.

mg. 2908 I f
Culeg. E.Cernea, 1965
Transcr. E. Cernea

Comuna Breaza, jud.Suceava
Inf. Vasilina Relciuk, 38 ani

Ex.8

Existența acestui bocet huțul, care pentru noi reprezintă o relicvă a doinei bucovinene în formă improvizatorică, precum și a unui exemplar de doină bucovineană românească în formă improvizatorică amplă, cules în 1913 de către Al. Voevidca, ne duce la ipoteza că în pragul secolului nostru doina bucovineană trebuie să fi viețuit într-o formă improvizatorică amplă, care în primul sfert al secolului actual a cedat atît ca amplitudine, cît și ca modalitate improvizatorică de desfășurare, biruind succesiv cele două forme mici, cristalizate, pentru ca la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru să își reia forma amplă, de data aceasta cristalizată. Așadar evoluția ei se conturează într-o spirală, a cărei fază anterioară o putem fixa, numai cu aproximație, înaintea secolului nostru, după care a urmat o fază de disociere (1907—1928), pe treapta superioară revenind forma amplă (1931—1936), dar de data aceasta cristalizată. Evident, conturînd aceste faze de evoluție, nu ne referim la viețuirea în exclusivitate a uneia sau alteia din formele doinei pe parcursul fiecărei faze, ci la formele predominante de viețuire a ei.

Așadar, asupra doinei bucovinene putem trage concluzia că în tendința sa de cristalizare continuă a părăsit, poate cu mai mult de jumătate de secol în urmă, forma amplă improvizatorică, pentru a desprinde din ea subtipuri de formă mică, cristalizată, care la rîndul lor, datorită atît înrudirii strînse dintre rîndurile lor prime, cît și convițuirii lor anterioare în cadrul formei improvizatorice, au fuzionat, creîndu-se astfel forma amplă, cristalizată, evoluția ei desfășurîndu-se în spirală.

https://biblioteca-digitala.ro

SUR L'ÉVOLUTION DE LA DOÏNA DE LA BUCOVINE

L'auteur expose dans sa communication quelques-uns des aspects les plus intéressants du processus d'évolution mélodiques de la doïna de la Bucovine, aspects plus amplement traités dans son étude de 1966 *La doïna de la Bucovine.* La recherche est basée sur 258 doïnas recueillies entre les années 1907—1965 dans 26 villages. En prenant comme modèle l'un des types les plus réalisés, on arrive au moyen d'une analyse comparée minutieuse de sa structure, à la découverte de tous les éléments de cet exemplaire dans toutes les autres variantes. On obtient par ce procédé la compréhension des phases et de la direction d'évolution du type de la doïna étudiée ainsi que des procédés de création mélodique fréquemment usités dans son cadre et de la hiérarchie des éléments quant à leur constance. On relève, également par cette analyse aussi bien les éléments de la doïna de Bucovine qui sont communs à certaines doïnas des autres zones de notre pays, que les éléments spécifiques au type étudié. Une conclusion importante qui se détache de cette étude est que plusieurs sous-types se sont détachés à un certain moment de l'ancienne forme ample de la doïna de Bucovine, ces derniers se cristallisant dans deux manières différentes — les deux contenant des rangées mélodiques existantes dans la forme ample improvisatrice — pour se regrouper à une étape suivante dans une forme ample cristallisée. L'évolution de la doïna de Bucovine se dessine donc comme une spirale, dont la phase antérieure peut être fixée avant notre siècle, étant suivie d'une phase de dissociation (1907—1928), la forme ample revenant sur le degré supérieur (1931—1936) mais cristallisée cette fois-ci. En esquissant ces phases d'évolution, l'auteur ne se refère pas exclusivement à la vie de l'une ou l'autre forme de la doïna sur le parcours de chaque phase, mais à ses formes prédominantes de vie.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA TIPOLOGIA PLUGULUI ROMÂNESC

GEORGETA MORARU-POPA

Studiul plugului, instrumentul agrar cel mai important din inventarul agricol românesc, a intrat în atenția etnografilor români destul de tîrziu, fiind urmărit, în majoritatea cazurilor, în contextul celorlalte unelte agricole [1]. Abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea devine un subiect de cercetare de sine stătător, abordat nu numai din punct de vedere etnografic, ci și istoric [2]. Recentele studii de paleoetnografie agrară, începute de cercetările arheologice [3], continuate și adîncite de cele etnografice [4], vin să întregească imaginea istoricului acestui instrument agricol, din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre.

În ultima vreme, obiectivele cercetărilor etnografice privitoare la plug au devenit multiple și complexe, din cauza repeziciunii cu care dispar vechile unelte agricole, datorită adîncilor prefaceri social-economice ce au loc în lumea satului românesc, prefaceri care au afectat sub toate aspectele inventarul agricol tradițional.

---

[1] I. Ionescu, *Instrumente agricole. Despre plugu*, în „Foaie de agricultură practică", Iași, 1 (1858), p. 113—118; Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română din județiulu Mehedinți*, București, 1868; Frédéric Damé, *Încercare de terminologie poporană română*, București, 1898; T. Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913; G. Bungescu, *Evoluția plugului din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, București, 1934; C. Garoflid, *Agricultura veche*, București, 1943; K. Kós, *„Plugul satului" din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958", Cluj, 1958, p. 295—302; Valeriu Butură, *Agricultura în Țara Loviștei*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 27—29 dec. 1965; I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei și valea Ampoiului*, în „Apulum", V, 1965, p. 455—460; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice la tema „Plugușorului"*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151—159.

[2] N. Edroiu și P. Gyulai, *Evoluția plugului în țările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis", II, 1965; V. Neamțu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen Age en Moldavie*, în „Revue roumaine d'histoire", tom. IV, 1967, nr. 4.

[3] C.S. Nicolăescu-Plopșor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, București, 1922; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926; V. Canarache, *Uneltele agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în „SCIV", 1, 1950, p. 83—109; I. H. Crișan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș (plugul la geto-daci)*, în „SCIV", nr. 2, 1960, p. 285—299; I. Glodariu și M. Cîmpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad*, în „SCIV", nr. 1, 1966, p. 19—30.

[4] Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în „REF", tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 143—155, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

Un prim obiectiv a fost acela al epuizării întregii documentări istorico-etnografice referitoare la această problemă [5]. Studiind din punct de vedere etnografic inventarul agricol românesc contemporan, în special pe cel folosit la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, am putut observa pe lîngă unelte de proveniență recentă, industrială, sau de tradiție medievală, surprinzătoare elemente de caracter arhaic. O analiză atentă a lor a condus la concluzia după care avem de-a face cu vestigii fragmentare şi disparate de străvechi tipuri de plug. Pe baza acestor vestigii, printr-un mare efort de depistare şi corelare cu izvoare preistorice, antice şi medievale, conform metodei comparativ-istorice, s-a putut reface în linii mari seria evolutivă a tipologiei plugului românesc. Bineînțeles că folosirea acestor vestigii contemporane în studiile de paleoetnografie agrară nu s-a făcut la întîmplare, ci după anumite coordonate, cît mai apropiate de realitățile social-economice şi istorice specifice teritoriului României, care au conlucrat şi au determinat apariția şi utilizarea tipurilor de plug caracteristice zonei carpato-balcanice [6].

Concomitent a fost urmărit şi cel de-al doilea obiectiv, surprinderea stadiului final de evoluție a acestui element de cultură materială a poporului român. S-au efectuat culegeri de materiale etnografice de teren, din analiza cărora s-a putut preciza în ansamblu tipologia plugului folosit în agricultura românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului al XX-lea. Cu această ocazie, s-a realizat o primă cartografiere a principalelor tipuri de pluguri cercetate de noi (pl. VII)[7], cartografiere care va necesita îmbunătățiri viitoare prin studierea zonelor albe rămase în afara investigațiilor noastre din lipsă de timp. Identificarea numeroaselor variante ale plugului românesc contemporan urmează a fi terminată pînă în anul 1980, în cadrul Atlasului etnografic al României.

☆

Pornind de la *funcționalitatea agrotehnică* a acestui instrument agricol, *raportată la condițiile ecologice specifice teritoriului României şi la realitățile social-economice şi istorice caracteristice societății românești de-a lungul veacurilor*, am întocmit o primă clasificare a principalelor tipuri de plug. Conform acesteia, se pot surprinde două stadii distincte în evoluția plugului românesc :

— *Aratrul*, caracteristic perioadei vechi a istoriei agriculturii românești,
— *Plugul* propriu-zis, instrument agricol complex, superior aratrului, de proveniență medievală [8].

---

[5] Idem, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în manuscris.

[6] Idem, *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc*, în „REF", tom. 13, nr. 3, 1968, p. 251—262.

[7] Idem, *Der Pflug in Rumänien, 6 p.*+il.+1 hartă, informare pentru Atlasul etnografic al Europei de la Bonn.

[8] Majoritatea lucrărilor etnografice străine publicate în ultima vreme privitoare la istoria plugului în lume, indiferent de criteriile sau de terminologia folosită, subliniază cele două stadii distincte în evoluția acestui instrument agricol, stadii ce se verifică şi în cazul istoriei plugului românesc. Lucrările mai vechi dau o serie de clasificări pornind de la criterii pur formaliste, ca de exemplu : existența roților, a jugului, a tălpii plugului etc. Dintre lucrările referitoare la clasificarea plugului se pot cita : K. H. Rau, *Geschichte des Pfluges*, Heidelberg, 1845; R. Braungart, *Die Urheimat der Landwirtschaft aller indogermanischen Völker an der*

https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare categorie se împarte la rîndul său în mai multe tipuri, cu variantele corespunzătoare.

Cercetările de etnografie agrară de pînă acum au avut în vedere studiul tipurilor de aratru și de plug confecționate din lemn, astăzi piese de domeniul muzeului, precum și al tipurilor de plug intermediare, mixte, al căror număr s-a micșorat considerabil, iar în unele zone chiar a dispărut. Plugurile din fier, de proveniență industrială, nu au intrat încă în atenția cercetărilor etnografice românești.

ARATRUL

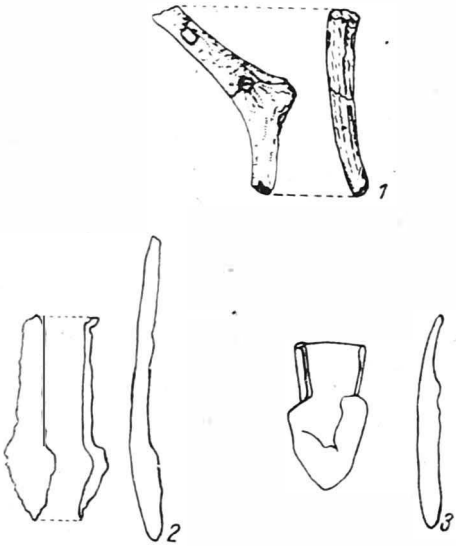
Aratrul [9] reprezintă forma cea mai veche a principalului instrument agricol românesc folosit la prelucrarea pămîntului în vederea culti-

Geschichte der Kulturpflanzen und Ackerbaugeräte in Mittel- und Nordeuropa nachgeweisen, Heidelberg, 1912; F. Nopsca, *Albanien. Bauten, Trachten und Geräte Nord-Albaniens*, Berlin und Leipzig, 1925; P. Leser, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, Münster, 1931; B. Bratanić, *Orace sprave u Hrvata oblici, nazivle, rasirenje*, Zagreb, 1939. A. G. Haudricourt și M. Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, păstrînd ideile lui P. Leser (plugurile triunghiulare și patrulatere), cu completările lui Braungart (evoluția tipului patrulater din cel triunghiular) și concluziile lui Bratanić (plugurile simetrice și asimetrice), propun o clasificare a plugurilor mult mai cuprinzătoare, împărțindu-le în două mari categorii: plugurile simple, cele mai vechi, și plugurile compuse, mai noi, avînd ca punct de plecare pe cele dintîi, cu care coexistă de multă vreme. Aceste două mari categorii reprezintă de fapt două instrumente agricole de sine stătătoare, folosite la prepararea pămîntului în vederea însămînțării, cu numiri distincte. Plugul simplu: aratron (lb. greacă), aratrum (lb. latină), araire (lb. franceză), ard (lb. germană), ralo (lb. slave), aratru (lb. română), de formă triunghiulară, cu grindeiul curb și brăzdar simetric, cu axa de tracțiune ce coincide cu grindeiul, efectuează munca în suprafață și despică pămîntul în două. Plugul compus: charrue (lb. franceză), plough (lb. engleză), pflug (lb. germană), plov (lb. daneză), plog (lb. suedeză), pluh și plug (lb. slave), plug (lb. română), de formă patrulateră, cu grindeiul drept și brăzdarul asimetric, cu axa de tracțiune ce nu coincide cu grindeiul, taie pămîntul și îl răstoarnă, avînd un randament mai mare.

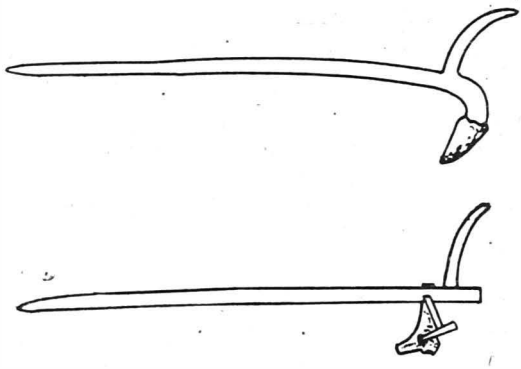
[9] În privința terminologiei plugului primitiv folosit pe teritoriul României, textele antice nu menționează numele acestui instrument agricol. În lucrările noastre anterioare, pornind de la observații de natură tehnologică și analizînd pe larg stadiile evoluției tehnice ale acestuia, am ajuns la concluzia după care termenul de plug, general răspîndit astăzi în România, desemnează de fapt un stadiu mult mai evoluat din istoria lui, de proveniență medievală. Datorită unor confuzii terminologice intervenite în ultimele secole, s-a ajuns să se includă, sub denumirea de plug, toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului. Cum în terminologia agrară românească s-a păstrat vechiul termen de „aratru", pe care lingviștii îl consideră de obîrșie străveche, l-am folosit ca atare pentru a desemna vechiul stadiu de evoluție al acestui instrument agricol românesc. Lucrări privitoare la etimologia cuvintelor din vocabularul limbii române derivă cuvintele „aratru" și „arariță" din latinescul „aro", „arare", ultimul căpătînd, pe parcursul timpului un sufix slav. Vezi: B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae*, tom. II, p. 1442, 1464, 1473; H. Tiktin, *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, partea I, București 1903, p. 86—88; *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, 1913, p. 218, 224; I. A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 1914; L. Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, Craiova, ediția a noua etc. Tot pentru aratru vezi și P. Alexandrescu, *Compendium de agricultură practică*, București, 1869: „Plugul pe un picior sau fără róte. Astfel de plug, numit și « plug simplu » sau « aratru », se compune mai din aceleași părți ca și plugul țării" (p. 46). Aratru și arariță desemnează, deci, un instrument agricol folosit la prelucrarea pămîntului cu caracter primitiv; ele sînt cuvinte ieșite treptat din limbajul uzual și care au dispărut definitiv la începutul secolului al XX-lea. Acest fapt coincide cu modificările survenite în regimul proprietății țărănești din această perioadă, care au atras printre altele și modificarea esențială a inventarului agricol arhaic. Doar aromânii mai păstrează termenul de „aratru", vezi: Al. Bocăneț, *Terminologia agrară în limba română*, 1926, p. 129; Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân (general și etimologic)*, București, Editura Academiei, 1963, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro

vării plantelor cerealiere [10]. Conform concluziilor istoricilor perioadei vechi a istoriei României, acest instrument de muncă a apărut în regiunile noastre la începutul epocii bronzului [11]. Concluzia se bazează pe ipoteze mai vechi, după care aratrul (plugul primitiv) a apărut în Europa la începutul epocii bronzului, adus de indo-europeni. Cercetări recente de istorie a agriculturii europene infirmă această teorie demonstrînd folosirea acestui instrument agricol încă din neolitic [12]. Descoperiri arheologice românești



Pl. I — Brăzdare și cuțite de aratru descoperite în săpăturile arheologice.



PL. II — Aratru preistoric danubian (reconstituire).

mai noi vin să susțină această ipoteză, atestînd utilizarea unui aratru primitiv din lemn pentru prima dată în regiunile din nordul Dunării de Jos, în cuprinsul culturilor neoliticului tîrziu, Cucuteni și Gumelnița [13].

[10] Ultimele concluzii ale studiilor de paleografie agrară referitoare la aratru, Georgeta Moraru-Popa, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, VIII[e] Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, 3—10 Septembre 1968, Tokyo et Kyoto.

[11] *Istoria României*, vol. I, p. 90. Concluziile sînt destul de contradictorii. Analizînd, cu multă minuțiozitate și competență, întregul context al dezvoltării vieții social-economice din epoca bronzului, se constată totuși că, deși acum se folosește un instrument agricol mult mai perfecționat decît celelalte unelte agricole utilizate în epoca neolitică, comparativ cu epoca aceasta, agricultura epocii bronzului este insuficient dezvoltată. Cauza ar fi fost aceea a „lipsei unui plug perfecționat"; apare o unealtă nouă, calitativ superioară celor de pînă acum, care „revoluționează" agricultura și, cu toate acestea, se constată un regres în domeniul agriculturii față de epoca anterioară, fiindcă noua unealtă nu este perfecționată.

[12] Hermann Behrens, *Kritische Bemerkungen zu einigen Auffassungen über die Form des ältesten neolithischen Bodenbaues in Mitteleuropa*, în „Agrarethnographie", Berlin, 1957, p. 51—67. La cel de-al șaptelea simpozion asupra problemelor de istorie agrară din estul Europei, care a avut loc la Chișinău în octombrie 1964, B. Rîbakov, în referatul *Agricultura în Europa răsăriteană din cele mai vechi timpuri și pînă în feudalism*, bazîndu-se pe materiale arheologice, presupune pentru cultura Tripolie — Cucuteni, din neoliticul tîrziu, o agricultură cu plugul.

[13] Cercetări arheologice mai vechi postulau folosirea unui plug rudimentar în cuprinsul culturii Cucuteni, vezi *„Hăbășești" - monografie arheologică*, București, Editura Academiei, 1954, p. 252. Studiind materialele din inventarul Muzeului de istorie din Piatra Neamț, nu mare ne-a fost surprinderea de a găsi în colecțiile sale obiecte din corn de cerb aparținînd cul-

https://biblioteca-digitala.ro

Descoperirile neolitice din România indică un tip de *aratru primitiv* asemănător celor mai vechi instrumente similare din restul Europei [14]. Acesta utiliza uneori un brăzdar din corn de cerb care în săpături apare în diferite forme (pl. nr. I, 1). Astfel de brăzdare au fost descoperite și în stațiunile arheologice caracteristice epocii bronzului, indicînd deci folosirea aceloraşi tipuri de aratru şi în cursul epocii bronzului [15]. Pe baza descoperirilor arheologice şi a observațiilor etnografice de teren, a informațiilor privitoare la folosirea, pînă spre sfîrșitul sec. al XIX-lea, a unor tipuri arhaice de aratru de felul „rîmocului" din Oltenia [16] şi al „plugului-cîrlig" din Munții Apuseni [17], am încercat o reconstituire ipotetică a aratrului preistoric „danubian" (pl. II).

Atestările cele mai concludente asupra aratrului antic le avem însă din epoca La Tènne, cînd se constată că populația băştinaşă geto-dacă folosea un aratru foarte evoluat pentru acea vreme. El consta din cele două piese lucrătoare, din fier, ale aratrului, cuțitul şi brăzdarul (pl. I, 2), descoperite pe întreg teritoriul României [18]. Prin faptul că brăzdarele[19] au o formă specifică şi în majoritatea lor se întîlnesc răspîndite pe teritoriul locuit în antichitate de traco-daci, specialiştii le consideră ca aparținînd unui tip de aratru specific acestora, „dacic", tip apărut în cursul sec. al II-lea î.e.n. şi dispărut, treptat, după cucerirea Daciei de romani în cursul sec. II—III e.n. [20].

---

turii Cucuteni trecute sub numele de săpăligi, dar ale căror forme şi mai ales urme de folosință pledează pentru desemnarea lor drept brăzdare. Mai nou vezi Vl. Dumitrescu şi Tancred Bănățeanu, *À propos d'un soc de charrue en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în „Dacia", N. S., IX, 1965, p. 59—67.

[14] L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, II, Paris, 1926; À. G. Haudricourt, M. J. — Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 75—76; H. Behrens, *op. cit.*, p. 61—63; František Šach, *Proposal for the Classification of Pre-industrial Tilling Implements*, Praha, 1966.

[15] „SCIV", nr. 1, 1051, p. 268 şi 236; „SCIV", nr. 2, 1961, p. 231; „Materiale şi cercetări arheologice", vol. III, p. 184.

[16] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, fişa tematică, nr. 2848/1968.

[17] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, fişa tematică, nr. 865/1966. Informatorul Moise Tudor, de 75 de ani, originar din satul Vălişoara, jud. Alba, ne-a relatat modul de procurare al acestei unelte: se căuta în pădure „o cracă îndoită ca un fieriu ... mai adus decît la săpoi... cu două clenji, ca nişte coarne, cu care îl ținea să meargă". De capătul cîrligului se prindeau animalele.

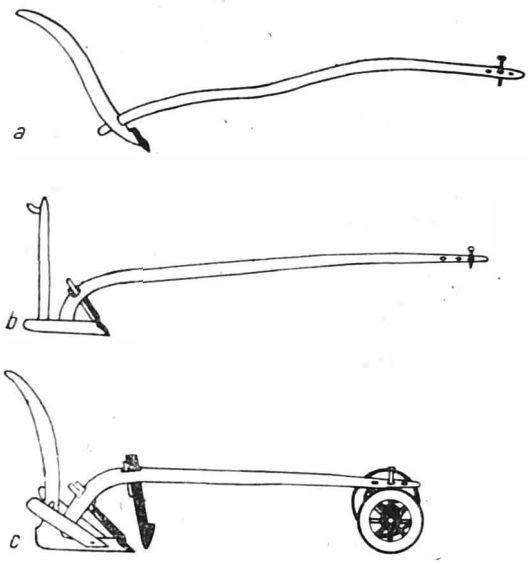
[18] V. Pârvan, *Getica*, Bucureşti, 1926; R. Vulpe, *La civilisation dace à la lumière des fouilles de Poiana*, în „Dacia", N.S., I, 1957, p. 147—149; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva ştampile anepigrafice şi o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV", XI, nr. 2, 1960; I. Berciu, Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strîmbu de la Grădiştea Muncelului*, în „SCIV", XIV, 1963; I. H. Crişan, *op. cit.*, p. 285—299; I. Glodariu şi M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19—30.

[19] Termenul de „brăzdar" desemnează piesa din fier ce taie pămîntul, caracteristică plugului medieval. Cum în majoritatea cazurilor informatorii o numesc curent „sapa" sau „fierul plugului", pentru a nu crea confuzii terminologice şi pentru o mai lesnicioasă exprimare vom folosi, în contextul întregii lucrări, termenul de brăzdar, indiferent că ne vom referi la aratru sau la plug.

[20] Asupra originii brăzdarului „dacic" am întreprins o serie de studii mai amănunțite, ajungînd la concluzia după care, localnicii geto-daci l-au conceput într-o manieră proprie, avînd la bază un vechi prototip, probabil indo-european, care a cunoscut o mare răspîndire în spațiu şi timp, de la Oc. Atlantic pînă departe în Asia, folosit din antichitate şi pînă în zilele noastre (Georgeta Moraru-Popa, *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului „dacic" de plug*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 20—23 decembrie 1966).

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetări minuțioase de paleoetnografie agrară au stabilit o filiațiune între unele tipuri de aratru contemporane și aratrul „dacic", obținîndu-se o reconstituire a ultimului, destul de apropiată de realitățile antice[21]. Geto-dacii vor fi folosit o gamă variată de aratruri, de la formele cele mai simple, confecționate în întregime din lemn, de tradiție neolitică, pînă la formele cele mai evoluate cu brăzdar și cuțit din fier, corespunzătoare celor mai avansate realizări tehnice ale vremii. S-au putut identifica *trei tipuri de aratru „dacic"* [22] (pl. III) :



Pl. III — Aratru dacic (reconstituire).

a — *tipul „rîmoc"*, care continuă tradiția neolitică în forme din cele mai arhaice, cu sau fără brăzdar ;

b — *tipul „mediteranean"*, general răspîndit în „spațiul circummediteranean", teritoriu în care se înglobează și România ;

c — *tipul „rariță"*, creație geto-dacică, tipul cel mai caracteristic regiunilor noastre, cu eficiența cea mai mare în solurile cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, eficiență verificată de-a lungul timpului pînă în epoca contemporană.

Aceste tipuri principale vor fi avut nenumărate variante, în funcție de relieful și solul regiunii în care erau folosite, de materialele avute la dispoziție sau de situația social-economică a posesorului lor. Din analiza acestora se mai pot remarca și cele două componente importante, componente care de altfel au stat la baza întregului inventar agricol românesc : una mediteraneană, mai veche, și alta central-europeană, explicabile dacă ne gîndim la așezarea României într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene.

Pe teritoriul României, cercetările arheologice au depistat sporadic și tipul de *brăzdar celtic* [23], fapt ce presupune folosirea acestuia în agricultura locală. De altfel, înclinăm a crede că influența celtică asupra inventarului agricol geto-dac a fost mult mai mare decît s-a presupus pînă în prezent.

În afara tipului de aratru specific agricultorilor geto-daci, descoperirile arheologice mai identifică, răspîndit la începutul mileniului întîi al erei noastre, caracteristicul brăzdar al *„aratrum"*-ului *roman* (pl. I, 3). După cucerirea și transformarea Daciei în provincie romană, acesta se va generaliza treptat, tipurile „dacice" de aratru modificîndu-și brăzdarele

[21] G. Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, p. 213—221.

[22] Idem, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, Tokyo, 1968.

[23] V. Pârvan, *Getica* ; I. H. Crișan, *op. cit.*, p. 291.

https://biblioteca-digitala.ro

în favoarea celor romane cu un randament superior. Reconstituirea aratrum-ului roman, folosit în Dacia romană, nu ridică probleme complicate, întrucît informația antică este mai bogată și explicită, reprezentările artistice ale acestui instrument găsindu-se pe teritoriul României [24] sub forma clasicului aratrum „dental greco-roman" mediteranean.

Începînd cu secolul al IV-lea al erei noastre, tipul de brăzdar provincial roman va deveni caracteristic teritoriului din nordul Dunării de Jos [25], așa cum ne demonstrează descoperirile arheologice [26]. Acesta era asamblat probabil pe aceleași străvechi tipuri de aratru. Fenomene asemănătoare se observă și în cazul altor unelte agricole, din sinteza fondului dacic, autohton, cu cel roman rezultînd acel romanism agricol al Daciei și Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul evului mediu pînă astăzi [27], uimind pe cercetătorii săi.

La începutul mileniului al doilea al erei noastre, prin apariția unor unelte perfecționate, de felul plugului, aria aratrului se va restrînge în favoarea acestora, dar va rămîne totuși a fi folosit în agricultura românească, după cum ne atestă descoperirile arheologice feudale [28].

În România, cultivarea neîntreruptă, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, a plantelor cerealiere ca : grîul, meiul, orzul, ovăzul etc., precum și tehnicile arhaice de folosire a pădurilor, printre care agricultura practicată în poieni defrișate prin sistemul „moinei sălbatice silvo-pastorale", rămășiță culturală a dacilor, strîns legată de dăinuirea satului devălmaș la români [29], au dat posibilitatea menținerii multor tipuri arhaice de unelte agricole, printre care se numără și vechile tipuri de aratru. Acolo unde configurația terenului a întîrziat introducerea uneltelor perfecționate sau unde defrișarea pădurilor cerea o unealtă mai puțin scumpă decît plugul, aratrul a continuat a fi folosit alături de plug pînă la sfîrșitul sec. al XIX-lea, înglobat terminologic sub denumirea de plug. Așa s-a întîmplat în zona Munților Mehedinți, a Gorjului, a Munților Apuseni sau în unele regiuni de șes sărace din cîmpia Olteniei, din zona colinară a Tutovei sau a Buzăului. O dată cu transformările social-economice survenite

---

[24] Vezi basoreliefurile de pe aedicula din Muzeul Brukenthal din Sibiu și monumentul lui Quadratus publicat de V. Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923 ; O. Floca, *Ferma (vila rustica) din epoca sclavagistă romană*, în „Materiale și cercetări arheologice", 1, 1953, p. 751 ; I. Glodariu, M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19—30.

[25] Nesiguranța vieții, precum și sărăcia populației au făcut posibilă o mai repede generalizare a acestora, reprezentînd o serie de avantaje ce le făceau mai accesibile ; puteau fi folosite pe orice construcție de aratru, iar prin forma lor simplă, prin cantitatea mai mică de metal și mai ales prin randamentul lor, erau net superioare vechilor tipuri „dacice" de brăzdare. De asemenea, multe din aratruri vor fi fost construite în întregime din lemn, fără nici un adaos din fier, fapt indicat de observațiile și materialele etnografice studiate de noi în diferite zone ale țării.

[26] Vezi M. Petrescu-Dîmbovița, Al. Andronic, *Le musée d'histoire de la Moldavie*, în „R.R.H.", 1965, nr. 1, p. 112 ; I. Ioniță, *Contribuții cu privire la cultura Sîntana de Mureș — Cerneahov pe teritoriul R.S.R.*, în „Arheologia Moldovei", IV, 1966, p. 189—259 ; „Materiale și cercetări arheologice", vol. VIII, p. 626 ; „SCIV", VI, 1953, p. 257 și fig. 20 ; I. Nestor, *Arheologia perioadei de trecere la feudalism*, în „Studii", an. XV (1962), nr. 6, p. 1432.

[27] V. Pârvan, *Dacia — civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, București, 1958, p. 153, 154.

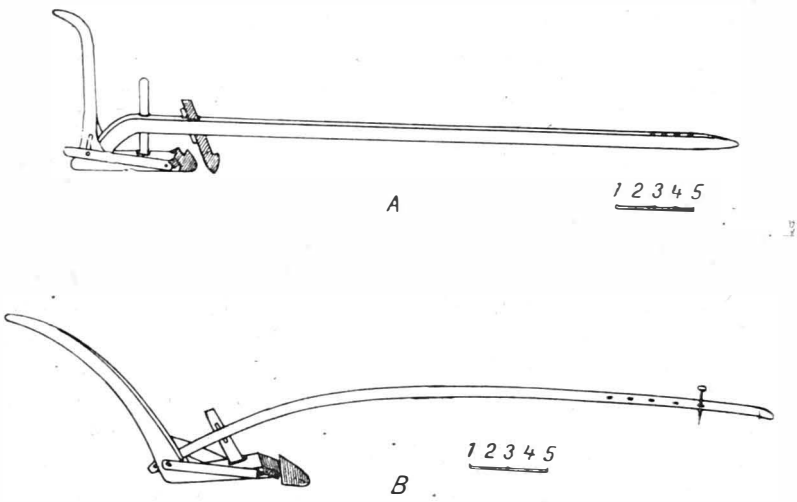
[28] V. Neamțu, *Contribuții la problema uneltelor de arat din Moldova în perioada feudală*, în „Arheologia Moldovei", nr. IV, 1966, p. 296—297.

[29] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, București, Editura Academiei, 1958, vol. I, p. 224—226, 294.

https://biblioteca-digitala.ro

la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi în prima jumătate a sec. al XX-lea în lumea satului românesc, aceste tipuri de aratru dispar masiv. Cercetările noastre de teren au reuşit să depisteze mai mult amintirea folosirii lor, cele care s-au mai putut păstra devenind astăzi piese de domeniul muzeului (pl. IV, A).

De asemenea, contrar celor întîmplate în alte ţări, introducerea porumbului şi a cartofului, în condiţiile păstrării sistemelor de muncă arhaice,



Pl. IV — Tipuri de aratru contemporane.

a determinat perpetuarea folosirii acestor străvechi tipuri de aratru prin transformarea lor în unelte specializate noilor culturi, care au supravieţuit în acest fel pînă în zilele noastre în cîteva munci agricole auxiliare, la prăşitul porumbului şi a cartofului sau în grădinăritul agricol, sub numele de „rariţă", „rîmoc", „plug de spălat mălai", „plug simplu" etc. (pl. IV, IV, B) [30].

PLUGUL

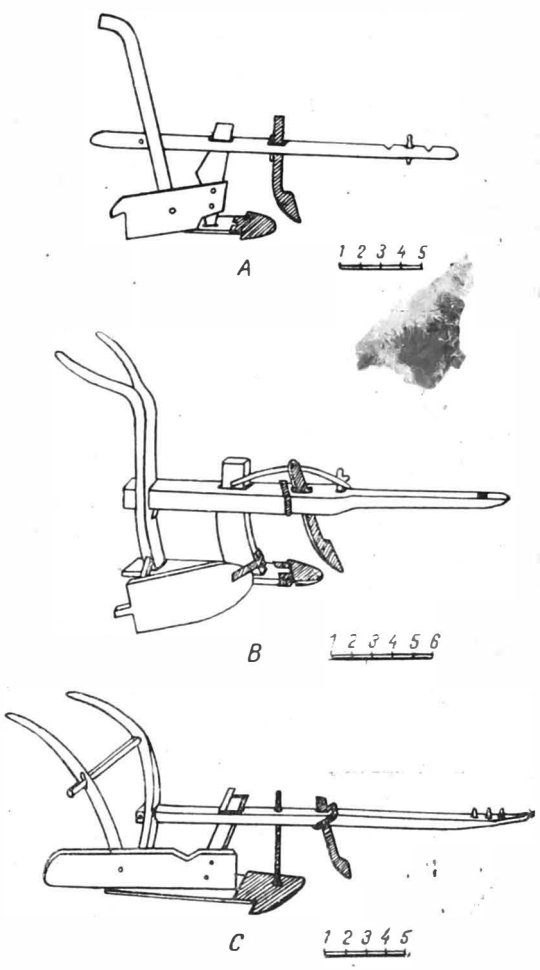
La începutul mileniului al doilea al erei noastre, pe teritoriul României apare şi se răspîndeşte plugul de lemn, instrument agricol complex, care pe plan superior duce mai departe tradiţia tehnologică a vechiului aratru. De fapt, este vorba de o unealtă nouă, perfecţionată, cu funcţii multiple (despică pămîntul, răstoarnă brazda etc.), avînd un randament mult mai mare.

---

[30] N. Al. Rădulescu, *Asupra răspîndirii plugului de lemn în România*, în „Revista geografică română", fasc. I—II, 1942, harta nr. 2, identifică tipul „rariţă", pe care îl consideră ca cel mai vechi tip de plug folosit pe teritoriul României, în şesul Tisei, al Dunării, podişul Transilvaniei şi Dobrogea; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema „Pluguşorului"*, în „REF", tom. 10, 1965, p. 151—159, consideră rariţa drept unealta specifică operaţiunilor de prelucrare a solurilor după „curătura" pădurii sau de desţelenire a izlazurilor; G. Moraru-Popa, *Puncte de vedere în cercetarea inventarului agricol arhaic românesc*, în „REF", nr. 3, 1968, analizează pe larg o serie din cauzele care au făcut posibilă menţinerea uneltelor agricole arhaice în agricultura românească.

https://biblioteca-digitala.ro

În privința originii și a datei apariției plugului în lume, nu s-a putut da încă un răspuns sigur, neajungîndu-se la o concluzie definitivă [31]. Nici originea și nici data apariției plugului românesc nu s-au putut preciza cu certitudine [32]. Lipsind textele scrise sau reprezentările artistice pentru această perioadă, nu ne putem baza decît pe descoperirile arheologice ce constau din brăzdare și cuțite de plug [33], identice ca formă cu zeci de astfel de exemplare identificate în toată Europa în acest răstimp [34]. Avînd în vedere dezvoltarea economică a regiunii de la Dunărea de Jos în feudalismul timpuriu, concretizată



Pl. V — Tipuri de plug.

[31] Unii cercetători au susținut originea germanică a plugului, alții pe cea slavă, iar mai recent începe a se contura o a treia opinie, după care, plugul compus, feudal, a apărut prin perfecționarea treptată a timpurilor romanice străvechi, în prima jumătate a mileniului întîi al erei noastre, fixînd regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală și danubiană. Toată problematica acestor discuții o găsim la A. G. Haudricourt și M. J. - Brunhes Delamarre, *op. cit.*, p. 348—368.

[32] Pornind de la unele paralelisme lingvistice din vocabularul limbii române cu termeni din vocabularul limbilor slave vecine, fără a întreprinde studii de natură tehnologică și etnografică sau chiar istorică, singurele în măsură a da răspunsuri corecte, s-a susținut în primul moment originea slavă a plugului românesc. Apoi, pe măsură ce materialele arheologice și etnografice nu confirmau această ipoteză, iar studiile de specialitate străine nu ajungeau la o concluzie tocmai asupra originii acelor termeni cărora nici în limba română nu li se puteau stabili o etimologie sigură, întreaga problemă a rămas în suspensie. În orice caz, cercetările lingvistice asupra terminologiei părților componente ale plugului arată pe întreaga țară o mare diversitate terminologică, în majoritate românească. P. Cancel, *Termenii slavi de plug în dacoromână*, București, 1921; Al. Bocăneț, *Terminologia agrară în limba română*, 1926; *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, vol I, București, Editura Academiei, 1956.

[33] N. Edroiu și P. Gyulai, *Evoluția plugului în țările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis", II, 1965, p. 317; V. Neamțu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen-Age en Moldavie*, în „RRH", nr. 4, 1967; G. G. Feodorov, *Descoperirile arheologice din R.S.S. Moldovenească privind mileniul I al e.n.*, în „Studii și cercetări științifice", Istorie, Iași, VII, 1957, fasc. I.

[34] În privința lor, nu se poate stabili cu exactitate căror tipuri au putut aparține, străvechilor tipuri de aratru sau plugului. Chiar dacă am înclina a crede că exemplarele de dimensiuni mai mari ar fi aparținut plugului, gradul diferit de uzură sub care s-au păstrat nu ne poate confirma această ipoteză, etnografic, întîlnindu-se astăzi tipuri de aratru cu brăzdare identice, ca formă și dimensiuni, cu cele de plug.

https://biblioteca-digitala.ro

şi printr-o serie de atestări documentare privitoare la stadiul înalt de dezvoltare atins de ocupaţia agricolă [35], putem susţine pentru această perioadă existenţa şi folosirea plugului pe teritoriul României [36].

În această epocă se va fi utilizat un plug de lemn care mai păstrează încă o serie din caracteristicile aratrului. Acesta era o construcţie solidă, compusă, simetrică, de formă patrulateră, cu un mîner [37] (1) ce se fixează perpendicular în talpa plugului (2), care avea în capătul său un brăzdar (3) din fier, simetric, asemănător ca formă brăzdarelor prefeudale. Adîncimea brazdei se regla cu ajutorul trupiţei (4), pană de lemn ce reglează distanţa dintre talpa plugului şi grindeiul (5) scurt care avea fixat în el cuţitul (6) din fier. Cormana (7) ce răstoarnă brazda era prinsă cu un capăt de trupiţă şi cu celălalt de cornul plugului printr-un „picior" [38]. Acest plug era manevrat cu ajutorul roţilor (8), la el fiind atelate vite, de obicei boi.

În privinţa plugului de lemn românesc se pot identifica două mari tipuri.

I. Cel mai vechi tip este *plugul de lemn simetric*, cunoscut sub forma a două variante:

a) *Plugul simetric cu corman fix*, „cu o brazdă", cum îi mai spun ţăranii, folosit în zonele de şes şi deal (pl. V, A), reprezentînd instrumentul agricol pentru arat caracteristic inventarului agrar românesc. În această privinţă, teritoriul României se încadrează în marea arie de răspîndire a acestui tip de unealtă reprezentativă pentru Europa centrală şi danubiană, situîndu-se în sud-estul său, la sud de Dunăre, în Bulgaria, prezenţa sa fiind semnalată sporadic [39].

O variantă caracteristică, mai recentă, este plugul masiv, neobişnuit de mare, tras de mai multe perechi de boi, pînă la 10—12 perechi,

---

[35] *Istoria României*, vol. II, p. 20.

[36] Cercetătorii istoriei plugului românesc constată răspîndirea generală a plugului pe teritoriul României, în epoca feudală; N. Edroiu şi P. Gyulai, *op. cit.*, clasifică plugurile feufale româneşti pornind de la simetria şi asimetria construcţiei lor; V. Neamţu, *op. cit.*, sesizează corect cele două studii ale evoluţiei acestui instrument, aratrul şi plugul, dar în clasificarea lor propriu-zisă porneşte de la o serie de criterii pur formaliste, nesemnificative.

[37] Aşa cum am mai subliniat, terminologia principalelor părţi componente ale plugului românesc este foarte variată. Dăm mai jos cîţiva din termenii care circulă în egală măsură pe întreaga ţară: 1) — cornul (coarnele) plugului; 2) — talpa, plazul, călciiul; 3) — fierul, fierul mare, fierul lat, brăzdarul, sapa; 4) — bîrsa (bîrţa), trupiţa; 5) — grindeiul, prăjina, proţapul, patul plugului; 6) — cuţitul, fierul lung, fierul plugului; 7) — cormana (cormanul), cucura, răsturnătoarea, poliţa, vîrşa, scîndura plugului; 8) — roţi (rotile, rotine), cotiugă, carul plugului etc.

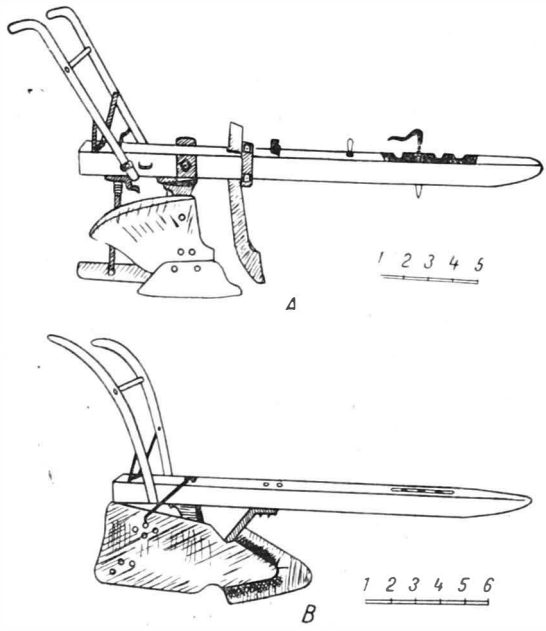
[38] În privinţa cormanei, forma pe care o cunoaştem astăzi de blană lată, masivă, din lemn, se pare că a apărut mult mai tîrziu, cu ocazia perfecţionărilor succesive aduse plugului. După cum ne indică materialele etnografice, în unele regiuni forma sa a rămas multă vreme asemănătoare cu aripile subţiri ale străvechiului aratru. De altfel, din punct de vedere etnografic, tipologia reală a plugului nu este afectată dacă întîmplător ţăranul sau meşterul constructor, din diferite motive, a modificat sau a suprimat unul din elementele sale componente, cum ar fi cormanul, cuţitul sau chiar brăzdarul, fiind ştiut că fiecare meşter îl construieşte în funcţie de posibilităţile şi necesităţile imediate, de relief, de sol, de condiţiile materiale avute sau de tradiţiile tehnologice ale zonei.

[39] A. G. Haudricourt, M. J. - Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, 1955; H. Vakarelski, *Izi vescestvenata kulturna Bălgariia — Rala*, în „Izvestiia na narodniia etnografski muzei vî Sofia", VIII—IV, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro

utilizat în Transilvania sub numele de „plugul satului" [40] de către colectivitățile sătești în efortul comun întreprins în vederea desțelenirii pămîntului. În restul țării este cunoscut în general sub numele de „plug greu", folosit de obicei pe moșiile boierești; utilizarea sa cea mai mare a fost în perioada cînd s-a trecut la agricultura extensivă de defrișare masivă a stepelor din Bărăgan și Dobrogea [41].

b) *Plugul simetric cu corman schimbător*, detașabil, montat de o parte și de alta a instrumentului, după nevoie, „plug cu două brazde", folosit în zonele de munte (pl. V, B). Apărut mai tîrziu decît prima variantă, acesta ilustrează un exemplu tipic de adaptare a unor unelte agricole la condițiile geografice specifice unor zone de munte, unde se practică o agricultură în terase.



Pl. VI — Plugul mixt.

II. Cel de-al doilea tip este reprezentat de *plugul de lemn asimetric* cu brăzdarul mare asimetric și cormanul masiv, fixat de trupiță, cu un randament superior, tip apărut probabil prin secolele XVI —|XVII (pl.V, C).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea apare și începe să se răspîndească în România *plugul de fier*, plug care va deveni în prima jumătate a secolului al XX-lea unealta agricolă caracteristică inventarului agricol românesc. Tot de proveniență industrială este și *rariță de fier* pentru prășit porumbul, apărută în preajma primului război mondial. Fiind de proveniență industrială, aceste tipuri de unelte agricole nu au interesat cercetările de etnografie agrară românească de pînă acum.

Trecerea de la plugul de lemn la plugul de fier a cunoscut *forme intermediare, mixte*. Denumite astăzi în mod curent de agricultorii noștri drept „pluguri de lemn" [42], ele copiază în mare măsură vechile tipuri de plug din lemn, medievale, verificate secole de-a rîndul în practica agricolă. Acestea aveau coarnele și grindeiul din lemn, iar trupița (care reunește într-un singur corp vechile piese: bîrsa, talpa, brăzdarul și cormana) era confecționată la început din tuci, de către fierarii satelor, și mai apoi din fier, cumpărată direct din comerț.

[40] Kós K., *„Plugul satului" din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958", Cluj, 1958, p. 295—302.

[41] G. Bontea, *Influența condițiilor naturale de producție asupra sistemelor economice în agricultura din stepele românești*, București, I, 1931; C. Garoflid, *Agricultura veche*, București, 1943.

[42] Aceste tipuri reprezentau în anul 1937 o treime din plugurile folosite în România; din 701.026 de pluguri de lemn cite erau indicate în „Statistica mașinelor și uneltelor agricole pe anul 1937", publicație a Min. Agric. și Domeniilor, 557.243 erau numai în Transilvania și Bucovina, deci cca 79% din totalul lor; N. Al. Rădulescu, *op. cit.*, hărțile 1,2, 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre aceste forme de plug intermediare, două sînt cele mai răspîndite :

a) *Forma mixtă cu trupiţa fixă* (pl. VI, A), răspîndită în egală măsură pe toată suprafaţa ţării, dar păstrată în proporţie mai mare în Banat şi Transilvania, în cîmpia Dunării şi Dobrogea fiind înlocuită mai devreme de plugul din fier datorită trecerii la agricultura intensivă destinată exportului cerealier. O variantă a acestei forme este plugul folosit la aratul viilor şi livezilor, de dimensiuni mai mici şi fără rotile. În cîteva sate ale Munteniei l-am întîlnit sub numele de ,,plugariţă'' sau ,,plugniţă''.

b) *Forma mixtă cu trupiţa schimbătoare* (pl. VI, B) copiază vechiul plug de lemn cu corman schimbător, răspîndită în aceleaşi zone.

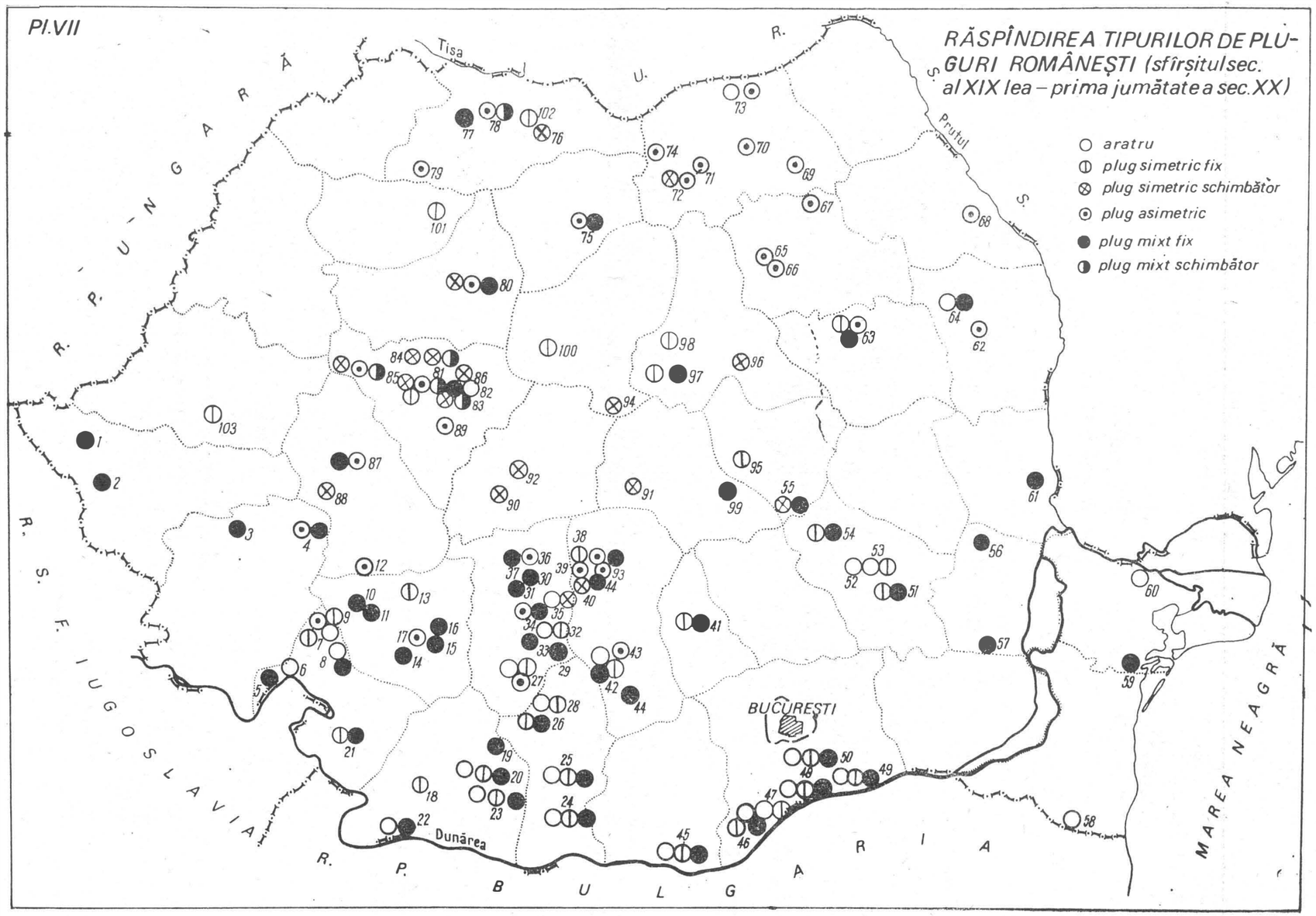
În unele zone sărace ale Olteniei, Munteniei şi Moldovei, la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul sec. al XX-lea s-au folosit o serie de forme de plug hibride, în egală măsură tipuri de aratru şi de plug, care aveau fixate fie brăzdare vechi, fie copii după brăzdarele de fabrică executate de fierari, mici foiţe trapezoidale din fier, prinse prin două şuruburi sau cuie de talpa rudimentară a aşa-zisului plug. Acestui amestec de forme hibride de aratru şi plug i se datorează confuzia terminologică şi tipologică constatată de primele studii întreprinse asupra plugului românesc. Datorate în cea mai mare parte sărăciei cumplite în care se zbăteau păturile sărace ale ţărănimii în acea perioadă, aceste forme au făcut posibilă perpetuarea pînă în vremuri apropiate nouă a unor străvechi tipuri de unelte agricole, care în alte condiţii ar fi dispărut de multă vreme.

De bună seamă, tipologia plugului românesc, pe care am încercat a o schiţa în linii mari în această lucrare, necesită viitoare studii etnografice aprofundate asupra materialelor de teren, studii ce vor aduce probabil noi precizări pe marginea acestei probleme atît de interesante şi de puţin cunoscute în literatura românească de specialitate.

CONTRIBUTIONS À LA TYPOLOGIE DE LA CHARRUE ROUMAINE

L'ouvrage se propose de réaliser une première classification des principaux types roumains de charrues, en partant de la fonction agro-technique de cet instrument agricole, rapportée aux conditions écologiques propres au territoire roumain et aux réalités socio-économiques et historiques qui caractérisent la société roumaine au long des siècles. On a pu ainsi trouver deux étapes différentes dans l'évolution de la charrue roumaine, à savoir *l'aratru* (araire), caractéristique de la période ancienne de l'histoire de l'agriculture roumaine et le *plug* (charrue), instrument agricole complexe, supérieur à l'araire, d'origine médiévale. Chaque catégorie se

https://biblioteca-digitala.ro



Pl. VII — Răspîndirea tipurilor de pluguri românești (sfîrșitul secolului al XIX-lea — prima jumătate a secolului al XX-lea). Hartă întocmită de G. Moraru-Popa.

LISTA LOCALITĂȚILOR STUDIATE DE AUTOR

1 — Periam, jud. Timiș
2 — Sîrbova, com. Racovița, jud. Timiș
3 — Zorlențul Mare, jud. Caraș-Severin
4 — Marga, jud. Caraș-Severin
5 — Ogradena, jud. Mehedinți
6 — Coramnic, com. Jupalnic, jud. Mehedinți
7 — Podeni, jud. Mehedinți
8 — Gornenți, com. Podeni, jud. Mehedinți
9 — Răiculești, com. Ponoarele, jud. Mehedinți
10 — Sohodol, com. Pocruia, jud. Gorj
11 — Izvarna, com. Pocruia, jud. Gorj
12 — Cîmpu lui Neag, jud. Hunedoara
13 — Suseni, com. Dobrița, jud Gorj
14 — Pești eana-Jiu, jud. Gorj
15 — Tunși, com. Țicleni, jud. Gorj
16 — Ștefănești, com. Tîrgu-Cărbunești
17 — Glodeni, jud. Gorj
18 — Cordești, jud. Dolj
19 — Ghercești, jud. Dolj
20 — Sărbătoarea, com. Bucovăț, jud. Dolj
21 — Poroina Mare, jud. Mehedinți
22 — Rastu, jud . Dolj
23 — Castranova, jud. Dolj
24 — Jieni, com. Rusănești de Jos, jud. Olt
25 — Fărcașele, jud. Olt
26 — Strejești de Sus, jud. Olt
27 — Butari, com. Gușoeni, jud. Vîlcea
28 — Runcu, com. Grădinari, jud. Olt
29 — Zăvideni, jud. Vîlcea
30 — Costești, jud. Vîlcea
31 — Tomșani, jud. Vîlcea
32 — Genuneni, com. Frînceni, jud. Vîlcea
33 — Bugiulești, jud. Vîlcea
34 — Ocnița, Ocnele Mari, jud. Vîlcea
35 — Rîmnicu-Vîlcea, jud. Vîlcea
36 — Călinești, com. Brezoi, jud. Vîlcea
37 — Mălaia, jud. Vîlcea
38 — Sălătrucul de Sus, com. Sălătruc, jud. Argeș
39 — Văleni, com. Șuici, jud. Argeș
40 — Șuici, jud. Argeș
41 — Pucheni, jud, Dîmbovița
42 — Tutana, com. Băiculești, jud. Argeș
43 — Valea Iașului, jud. Argeș
44 — Costești, jud. Argeș
45 — Suhaia, jud. Teleorman
46 — Malu, jud, Ilfov
47 — Oinacu, jud. Ilfov
48 — Gostinu, jud. Ilfov
49 — Pietrele, jud. Ilfov
50 — Sintești, com. Vidra, jud. Ilfov
51 — Buzău, jud. Buzău
52 — Ungureni, com. Măgura, jud. Buzău
53 — Măgura, jud. Buzău
54 — Siriu, jud. Buzău
55 — Sita Buzăului, jud. Covasna
56 — Corbu-Vechi, com. Măxineni, jud. Brăila
57 — Însurăței, jud. Brăila
58 — Negru Vodă, jud. Constanța
59 — Ceamurlia de Sus, jud. Tulcea
60 — Tulcea, jud. Tulcea
61 — Folteștii, jud. Galați
62 — Dragomirești, jud. Vaslui
63 — Enăchești, com. Berești-Tazlău, jud. Bacău
64 — Rediu, com. Pungești, jud. Vaslui
65 — Ceahlău, jud. Neamț
66 — Răpciuni, Bicaz, jud. Neamț
67 — Tîrgu-Neamț, jud. Neamț
68 — Iași, jud. Iași
69 — Fălticeni, jud. Suceava
70 — Gura Humorului, jud. Suceava
71 — Sadova, jud. Suceava
72 — Fundu-Moldovei, jud. Suceava
73 — Voitinel, com. Gălănești, jud. Suceava
74 — Cîrlibaba, jud. Suceava
75 — Șanț, jud. Bistrița-Năsăud
76 — Ieud, jud. Maramureș
77 — Oncești, com. Bîrsana, jud. Maramureș
78 — Berbești, com. Giulești, jud. Maramureș
79 — Ulmeni, jud. Maramureș
80 — Feleacu, jud. Cluj
81 — Vidolm, com. Ocoliș, jud. Alba
82 — Vălișoara, com. Livezile, jud. Alba
83 — Valea Uzii, com. Rîmeț, jud. Alba
84 — Sălciua, jud. Alba
85 — Avram Iancu, jud. Alba
86 — Aiud, jud. Alba
87 — Deva, jud. Hunedoara
88 — Vădu-Dobrii, com. Bunila, jud. Hunedoara
89 — Alba-Iulia, jud. Alba
90 — Rășinari, jud. Sibiu
91 — Sibiu, jud. Sibiu
92 — Drăguș, com. Vișlea, jud. Brașov
93 — Titești, jud. Vîlcea
94 — Sighișoara, jud. Mureș
95 — Sfîntu-Gheorghe, jud. Covasna
96 — Ciuc-Singeorgiu, jud. Harghita
97 — Mugeni, jud. Harghita
98 — Corund, jud. Harghita
99 — Feldioara, jud. Brașov
100 — Cipău, com. Iernut, jud. Mureș
101 — Gîlgău, jud. Sălaj
102 — Deseși, jud. Maramureș
103 — Conop, jud. Arad

https://biblioteca-digitala.ro

divise à son tour en plusieurs types avec leurs variantes correspondantes.

La typologie de l'araire est étudiée dans son évolution, à commencer par la reconstitution de ses plus anciennes attestations : l'araire préhistorique et l'araire des Daces, sur la base des études de paléo-ethnographie agraire antérieures. L'ouvrage identifie, à l'aide des matériaux archéologiques, l'*aratrum romain* et romano-byzantin ainsi que *l'aratrum* utilisé au Moyen-Age, et réussit à trouver dans l'outillage agricole roumain contemporain les vestiges de ce très ancien instrument aratoire.

Pour ce qui est de la charrue, la classification part du type le plus ancien, datant probablement de la haute époque féodale : la charrue en bois, symétrique, quadrilatère, présentant deux variantes importantes : la charrue en bois, symétrique, au soc fixe et la charrue en bois, symétrique au soc mobile, adapté aux conditions de travail spécifiques à l'agriculture en terrasses des versants des Carpates. Le second type est la charrue, asymétrique dans sa construction, au soc asymétrique, plus récent, datant d'environ trois siècles. Quant à l'époque contemporaine, la typologie de la charrues roumaine s'arrête aux formes de charrues intermédiaires, mixtes, lesquelles font la transition de la charrue en bois à la charrue en fer, de provenance industrielle, qui n'a pas encore fait l'objet des recherches d'ethnographie agricole roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LERUIT — CÎNTEC CEREMONIAL DE ÎNMORMÎNTARE *

STANCA FOTINO

În zona sud-vestică a țării (Oltenia subcarpatică, Banat și Hunedoara), în cadrul obiceiurilor de înmormîntare sînt cîntece cu o anumită poziție în desfășurarea ceremonialului, deci cîntece ceremoniale, ca *Zorile*, *Cîntecul bradului*, *Cîntecul mare*.

Recent a fost cules un astfel de cîntec ceremonial și în zona nord-vestică, în județul Sălaj, comuna Buciumi, satul Buciumi [1]. Cîntecul este cunoscut ca „Leruit" sau „Cîntec de leruit". În cadrul ceremonialului, se cîntă în preziua înmormîntării, la morții tineri. Informatoarea, Lungu Doranica, în vîrstă de 68 de ani, îl știe de la o soră a ei care a murit și care era cunoscută ca o bună interpretă a cîntecelor legate de înmormîntare. În legătură cu leruitul, informatoarea precizează: „La prunci nu se leruia. Numai după zeče ani". Iar după ce-l cîntă comentează: „Asta numai atîta-i. O cîntă deodată, p-un glas fete și femei tinere. Vorbele tătă astea-s"[2].

Textul este următorul:

1	Coborit-o, coborit	14	De la pomu din ogradă,
2	Tri inġeri pă tri uliță.	15	De la maica mea čea dragă,/ bis
3	Nicări nu să opriră,	16	Și grăir-a treia oară :/ bis
4	Pînă la neica sosiră.	17	— Gata ieșți, Anică, blem?
5	— Gata ieșți, Anică, blem?	18	— Gata-z morte ș-oi veni,
6	— Îngăduj, morte, puținel.	19	Numa-om pic oi zăbăi.i./ bis
7	Iertăčjuni nu mi-am čerut	20	Iertăčjuni nu mi-am čerut
8	De la pomu d-ingă drum,	21	De la hiri de viorele,
9	De la tata mieu čel bun./ bis	22	De la surorile mele./bis
10	Și grăir-a doua oară :	23	— Gata ieșți, grăir-a patra oară (corectat)
11	— Gata ieșți, Anică, blem?	24	Și grăir-a patra oară :
12	— Îngăduj, morte, puținel, / bis	25	— Gata ieșți, Anik'i, blem?
13	Iertăčjuni nu mi-am čerut		

A — versurile 1–4; B_1 — versurile 5–9; B_2 — versurile 14–17; B_3 — versurile 18–22; versurile 10–13 și 23–25 — fără notație.

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

[1] „Leruit", culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, inf. Lungu Doranica , A.I.F., mg. 3504 II f.

[2] Comentariile informatoarei pe fișa de înregistrare mg. 3504, II f. A.I.F.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 157—163 București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

26 — Gata-z, moarte, ş-oi vini, C_1
27 Numa - om pic oi zăbăi,/bis
28 Că măicuța nu-i acasă,
29 I-n sat după sită diasă,
30 Să-m facă merinde-alęasă,/bis
31 Că pă mîńi mă duc dę-acasă./bis
32 Și mă duc p-o cale lungă, C_2
33 N-am merinde să-mi-ajungă,
34 Și mă duc p-o cale lată,
35 Uńe n-am fo niciodată
36 Niș cu maică, niș cu tată./bis.
37 Dinaintea iștei căși C_3
38 Iestę-un măr și iestę-um păr,
39 Păru face perę-amare,
40 Măru face mere dulci.
41 Perę-amar părinților,
42 Mere dulci străinilor.
43 La trupkina părului
44 Iestę-om pat mîndru de brad,
45 Dar în pat čine-i culcată,
46 Anica-i morță de bată,
47 Nu știu bată-i or să face,
48 Nu știu bată-i or mortă-i,
49 O de greu adormită-i./bis

50 C-o băut ginu-ncălzît, C_4
51 Pă mă-sa o năcăjit.
52 Ș-o băut gin tkipărat,
53 Pă mă-sa o supărat.
54 Hai măicuță, lingă mine, C_5
55 Ie-mi pînza di pă obraz
56 Și-m vezi morte cu năcaz ;/bis
57 Ie-mi pînza di pă minuri
58 Și-m vezi morte cu jung'iuri ;/bis
59 Ie-mi pînza di pă pkičore / bis
60 Și-m vezi morte cu durore./bis
61 Coborît-o, coborît, C_6
62 Rusalimu-n țintirim
63 Să măsure pămîntu,
64 Pămîntu cu stînjenu.
65 Anica din grai grăie :
66 — Măsurați cu direptate
67 Și-m făceți și mie parte, /bis
68 Parte multă nu-m trăbuie
69 Că cu plugu n-oi ara,
70 Niș cu grapa n-oi grăpa,
71 A numa cu sap-oi săpa
72 Să-mi-acupere fața. /bis
— Nę, domńe iartă !"

Acest text al cîntecului de leruit este funcțional un text de *Cîntec de Zori*, variantă în care recunoaștem elemente ale *Zorilor* de afară, referitoare la ceremonialul de pregătire a înmormîntării, și elemente ale *Zorilor* din casă, exprimare a concepției tradiționale despre moarte ca o trecere, o călătorie, dintr-o lume într-alta, deci elemente ce țin de mitul marii călătorii. În funcție de aceste două planuri se conturează cele trei momente-cheie ale călătoriei : desprinderea de o lume, integrarea într-o altă lume și restabilirea legăturii cu lumea din care pleacă.

Vom căuta să argumentăm această afirmație prin analiza textului.

Versurile 1—4 constituie secvența A, pregătitoare, introductivă, care exprimă contactul dintre „călător" și călăuzitorii lui, inițiatorii lui. Aceștia au o funcție precisă, aceea de a-l prelua și de a-l însoți. O dată cu intervenția lor începe pregătirea pentru călătorie. Acest început este marcat de ruperea legăturii cu lumea pe care o părăsește, este o desprindere care se constituie într-un anumit ritual, al rămasului bun[3].

[3] Acest ritual apare în diverse texte de ceremonial, mai restrîns sau mai amplu exprimat. Dăm cîteva exemple din diferite zone : „Strigă moarcęa, strigă,/ Strigă la fereastră :/ — Gata eşci Măcei ?/ Moarce nu-l grăbi,/ K-are dğę-a kriși..." („Zorile", culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5970 b).

„Strigă moarcęa, strîgă,/ Strîgă la feręastră :/ — O čę-ai pregăcit ?/— Nu m-am pregăcit,/ Kă am dğe krișit/ La ortaku mięu/ Și la kopi buni./ Strigă moarcęa, strîgă,/ Strîgă la fereastră :/ — O čę-ai pregăcit ?/ — Nu m-am pregăcit,/ Kă am dğe krișit/ La tată,/ la mamă..." („Zori", culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5967 a).

„Ș-o strigat de la feręastă :/ — Ieș tę Marie păn-afară !/— Aș ieși, nu poc ieși,/ Kă nu mă poș despărți/ De drăguță mama mia,/ Kare m-a krescutę ia./ Și strigă ș-a doua oară :/ — Ieș Marie păn-afară !/ — Aș ieși, nu pot ieși,/ Kă nu mă poș despărți/ De drăguliț tata ńeu,/ Kari-am

https://biblioteca-digitala.ro

În unele texte acest ritual este precedat de un alt aspect al lui :

„Şi vine şi la ferjastă :/—Spoveditu-ţi-aj nevastă?/—Ba jo nu m-am spovedit, / Kăś de mǫarte n-am gîndit"...(Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Luţa, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3492 a).

„Strigă mǫartẹa la ferẹastă : /—Spoveditu-ţi-aj nevastă?/ —Da jo nu m-am spovedit, / Kă la tine n-am gîndit"...(„Cîntecu ăl mare", culeg. I. Cocişiu, Porumbacu de Jos, orig. din Scoreiu, Sibiu, 1939, A.I.F., fg. 7637 a).

„Strigă mǫartẹa la ferjastă : /—Spoveditu-tẹ-aj nevastă? /— Ba jo nu m-am spovedit„ /Kă de mǫarte n-am gîndit. /Maj lasă-mă vo trej zîle" ... („Zori", culeg. E. Comişel, Sîmbăta de Sus, Braşov, 1940, A.I.F., fg. 8652 b).

Este o completare, o lărgire a momentului iniţial al călătoriei, a momentului de detaşare de această lume. Versurile apar şi în texte de bocet din Buciumi [4], de aceea presupunem că ar fi existat şi în cîntecul de leruit, intercalate eventual între versurile 4 şi 5.

Următoarele grupuri de versuri (6—9, 12—15, 18—22), notate B_1, B_2, B_3, alcătuiesc secvenţa desprinderii, a rămasului bun, ritualul care anticipează călătoria. Răspunsul stereotip : „Îngăduj mǫarte puţînel", corespondent al îndemnului „să nu pripiţi, să nu năvăliţi" din cîntecele de *Zori* din zona sud-vestică, este înlocuit în secvenţa B_3 prin versurile : „Gata-z mǫarte ş-oj veni /Numą-um pic oj zăbăýi" (v. 18—19), creîndu-se în acest fel trecerea spre secvenţa următoare (C_1), secvenţă care începe să dezvăluie rostul ritualului — plecarea, fără a-i imprima încă nimic semnificativ, neobişnuit. De îndată ce se presupune îndeplinit ritualul bunului rămas, se aduc specificaţii care conturează plecarea anunţată ca un fapt neobişnuit. Prin secvenţa C_2 se intră în mitul mării călătorii [5].

---

trăit bin ku jel./ Ş-o striga ş-a tria ǫară :/ — Jeşi tu Marie păn-afară !/ — Aş jeşi, nu poč jeşi..." („Cîntecul ăl mare", culeg. I. Cocişiu, Birghiş, Sibiu, 1935, A.I.F., fg. 5374 b).

„Strigă mǫartja la ferẹastă :/ — Jeş Ilẹană păn-afară !/ — Bukuros mǫarţi-aj jeşi" (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, jud. Alba, A.I.F., 4956).

„Skǫlă, skǫlă hej Vîrvară,/ Şi de jeş tu păn-afară !/ — Bukuros mǫarti-eş jeşi/ Şi nu mă poś despărţi...". (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Rimeţ, Alba, 1935, A.I.F., fg. 4911 a).

„Strigă mǫartja la ferẹastă: / — Jeşi nevastă păr-afară !/ Jar nevasta jalnicare/ Ja din graj aşa-s grăjare :/ — Aş jeşi, nu poči jeşire,/ Kă nu mă poči despărţire..." („Zorile", [culeg. C. Brăiloiu], Făgăraş, Braşov, A.I.F., fg. 1312, 1313).

„Strigă mǫartẹa la ferjastă : / — Spoveditu-tẹ-aj nevastă?/ — Dar jeų nu m-am spovedit,/ De acestẹa nu m-am gîndit/ Şi strigă ş-a doųa ǫară :/ — Jeş nevastă păn-afară !/ — Bukuros mǫartẹ-aş jeşi,/ Dar nu mă poč despărţi..." (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Berivoii Mari, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3465 a).

„Strigă mǫrtẹa la ferjastă/ Şi strigă ş-a doųa ǫară : / — Jeş Mario păn-afară/ (...) Stăj mǫarte nu mă grăbi,/Puţînel, să-m poś vorbi..." (Verş, culeg. I. Cocişiu, Dejani, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3466 b).

„Păn am dǧespărţiţ pă.../Dǧe surori,/ Ba dǧe mamă/ Şi dǧe tată,/ Dǧe fraţ,/ Dǧe surori,/ Dǧe grăǧina ku flori"... (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraş-Severin, 1936, A.I.F., fg. 6009 a).

[4] „A strigă mǫartẹa la ferẹastă : / — Spoveditu-tẹ-aj nevastă?/ — Ba jo nu m-am spoveditų,/ Că n-a fos gata de muritų..." (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 I j.).

[5] „(...) Astă cale neumblată/ În cari n-am fost ničiodată/(...) Şi mă duc pe cale lungă, N-am pe nime să m-ajungă..." (Verş, Retişul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 b).

https://biblioteca-digitala.ro

Secvența C_3 continuă în planul mitului această călătorie. Este începutul celei de-a doua etape a ei, este pregătirea pentru stabilirea unui nou contact cu lumea de dincolo. Spunem că este o pregătire prin indicațiile pe care călăuzitorii le dau, este secvența de inițiere a călătorului. Ceea ce în textele de *Zori* din sud-vestul țării însemna calea din stînga și calea din dreapta, cu indicarea ca favorabilă a uneia dintre ele[6], aici se exprimă prin cei doi pomi roditori, păr și măr. Interdicția, neexprimată în textul de leruit, presupunem că ar fi existat, ca fiind necesară o alegere între două elemente antagonice în cadrul indicațiilor de drum, și pentru că ea există în textele de bocet din Buciumi, unde se arată și consecința încălcării interdicției: „Pă drumu cari te duci / Iestę-un măr cu mere dulci/ Și unu cu merę-amară; / Dint-ăla să nu mănînci/ Că dint-ăla di mînca, /Napoie n-ai înturna, /Če mîncă din čel amarî/ Să vi napoie pă sară" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II a).

„Pă drumu cari te duci / Iestę-un măr cu mere dulci,/ Dintr-alea să nu mănînci, / Că dintr-alea de-i mînca / Napoie nu-i înturna" (aceeași culegere, A.I.F., inf. 27.468).

„Pe drumu kare te duč / Iestę-un măr ku mere dulč. / Ię di' iel și nu mînka, /Doră năpoi i-nturna, / Kă și alți di-o mînkat, / Napoi n-a mai înturnat" (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, în 1939, A.I.F., inf. 6676).

Presupunem deci că inițierea de drum nu ar cuprinde numai constatarea existenței a două elemente, ci și funcționalitatea lor, ca două elemente opozante, cu acțiune benefică sau malefică pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul părăsit. Paralel cu pregătirea momentului de desprindere, cu pregătirea momentului de încadrare, de stabilire a unui nou contact, această indicație este o pregătire pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul de aici. Observăm că fiecare din momentele cheie ale drumului, momente ale legăturii călătorului cu o lume sau alta, este precedat de o acțiune pregătitoare, de un anumit ritual[7].

Secvența C_4 stabilește locașul pe planul mitului [7]. Este o secvență paralelă funcțional cu C_1. Aceasta media rămasul bun și intrarea propriu-zisă în mit; C_4 mediază o trecere inversă, de pe planul mitului în realitatea ceremonială, a mortului și a pregătirii lui.

După această secvență se revine deci în planul realității: pregătirea mortului.

---

[6] „... Si tu (...) dragă,/ Sama să mi-ț iai,/ Să nu apuș/ Pă mîna a stîngă ...(„Zorile", culeg. T. Alexandru, Borlova, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fig. 5989).

[7] Elementul se regăsește în cîntece din alte zone. Dăm cîteva exemple: „Colo-n sus și mai în sus/ Sunt doi peri și sunt doi meri./ Subt umbruța perilor/ Iestę-um pat mare-nkejat/ Ku patru scînduri de brad./ Dar în pat čine dormęa,/ Baba Netă, jalnica" („Cîntec de mort", culeg. I. Cocișiu, Paloș, Brașov, 1934, A.I.F., fg. 5634 a).

„Ďinaintęa kăsi tele/ Iestę-un măr și iestę-un păr./ Păru faše merę-amară/Ďi-aiš n-aj ieși afară./ Măru faše mere dulși/ Di-aišja nu m-aș mai duše" (Rit de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Sus, Alba, 1936, A.I.F., fg. 4949).

„Dinăintęa ieșți kăși/ Iestę-un măr și ieșți-um păru./ Păru faše merę-amare,/ Măru faše mere dulči,/ Mere dulči străiniloru,/ Merę-amar părinților./ La trukin la măr, la păr/ Ieșți-um pat mare de brad./ Dar în pat ce-i așternut . . ./ Iar în pat cine-i kulkat/... — i răposat" (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Jos, Alba, 1936, A.I.F., fg. 4966).

https://biblioteca-digitala.ro

Secvența C_5 insistă tocmai asupra fenomenului fizic al morții („cu năcaz", „cu jung'iuri", „cu durore") și asupra gătirii mortului [8].

După aceste versuri presupunem că ar fi existat în text și celălalt aspect ceremonial, al pregătirii de înmormîntare, al pregătirii pomenilor. Pe planul mitului acesta este un ultim moment al călătoriei : restabilirea contactului cu neamul părăsit, cu lumea de aici. După versul 60, presupunem că ar fi existat alte versuri, care se mențin în bocetele din Buciumi, versuri ca :

„T-acolo dacă-i sosi, / Cu tăți a noști întîlni, / Voi bine vă vorovi/ Și pă ominic-o veni, / O pă Paști, or pă Rusali,/ C-atunčа-i ziua mai mare, Că bine v-oi omeni / Și iară v-oi slobozi" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II g).

„Dacă ti duče-m pămîntu, / Înconjură raiu rotă / Și p-a noști părinț îi cotă/ Și hai cu ici pă uspătu/ Uăr la Pași, uăr la Crăčiun, / C-atunče-i uspătu bunu, / Că bine v-oi ospăta/ Și-napoie v-oi lăsa. / Și v-oi da pită și cu miere, / V-oi lăsa și iar ăți mere" (aceeași culegere, A.I.F., mg. 3504 II a).

„Dacă te duče-n pămîntu,/ Înconjură raiul rotă/ Și p-a noști părinț îi cotă./ Haidați tăți pă uspătu. /Ieu bine v-oi ospăta/ Și-napoie v-oi lăsa ...." (aceeași culegere, A.I.F., inf. 27.468). Aceste versuri s-au menținut în cîntecele neceremoniale din Buciumi, apărînd și în alte zone [9].

Pregătirii merindelor de pomenire a mortului i-a urmat probabil pregătirea hainelor, ca în versurile următoare din cîntecele neceremoniale din Buciumi :

„Și cînd s-or înnegri hainele/ Vină la mine cu iele, / Că ieu mîndru le-oi spăla / Și cu lacrimi le-oi uda. / Și le-oi la cu mai de soc/ Și le-oi la ku mare foc. / Și le-oi la cu mai de fag / Și le-oi la cu mare drag" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II g).

„Dacă-i negri hainile, / Haide la mine cu iele, / Că io bine ți le-oi spăla/ Și le-oi la cu mai de soc, / Te-oi plînge cu mare foc. / Și le-oi la cu mai de fag, / Te-oi plînge cu mare drag" (aceeași culegere, A.I.F., mg. 3504 IIa).

„Hainile tî s-or negri, / Tu la mine le trimite / Pă șuieru vîntului, / Kă io li-oi lua ku mai de fag / Și tî le-oi plînje ku drag./ Și le-oi la ku mai de skin / Și le-oi plînže ku suskin" (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676).

Secvența C_6 este un alt aspect al pregătirii de înmormîntare, al ceremonialului propriu-zis, al practicii ceremoniale [10], care își are corespondentul în planul ideației. Este vorba de pregătirea locului de mormînt,

---

[8] Cîteva informații explică de ce este vorba de un element de gătire a mortului : „Femeia își pune pînza aceia cu care s-a cununat... Se pune o pînză, știți, de se îngroapă cu ia... Mortul e acoperit cu un fel de pînză..." (Dedie, culeg. O. Petcu, Bihor, A.I.F., inf. 975).

[9] „Dor dže maika-ta./ Kă je-o așcepta/ La Pașči, la Rusai'e,/ Kin ii dziua mafe,/ Ku mjesăle-nčinsă..." (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 6011).

„Și noi ți-om ruga/ Să mai vi năpoi ;/ De nu măi în grabă,/ La Sfințele Pași./ Kă ți-o așteptare/ Soțu dumetale/ Ku prînjoru-n męasă ..." (Rit. de mort , culeg. I. Cocișiu, Valea Lupului, Hunedoara, 1938, A.I.F., fg. 6850 b).

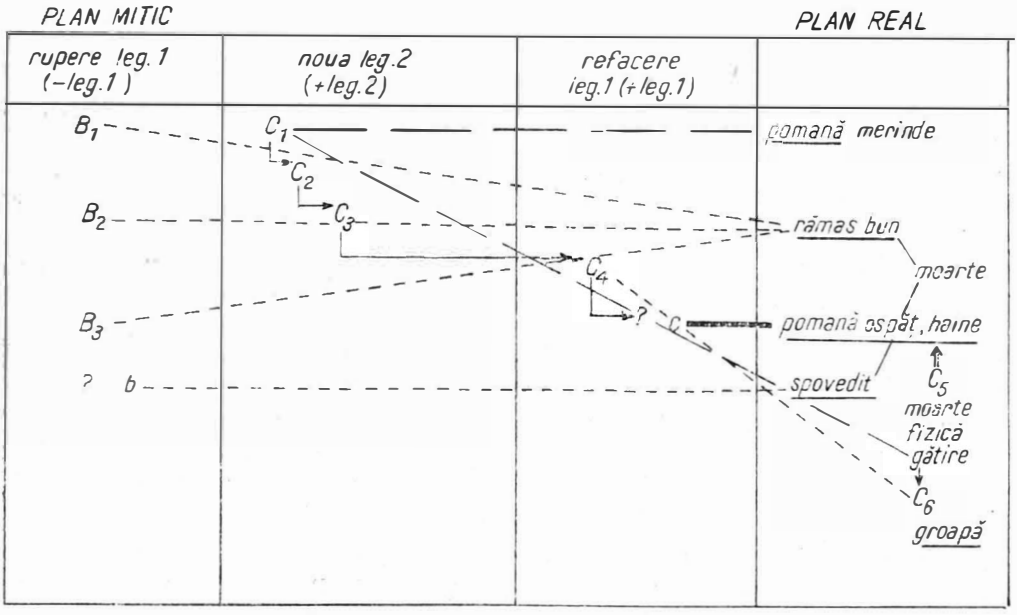
[10] Același element, într-un text din altă zonă :

„Iară glasul și l-o-ntors :/ — Drăgi bătrîni ceriului,/ Da-mpărțiți cu dereptate/ Și-m făceți și mie parte,/ Iar de lung cu stînjînu,/ Iar de lat cu brațele/ Să-mi înk'ęapă spatele" (Vierș, Retișul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 c).

https://biblioteca-digitala.ro

corespondent în alt plan al locaşului de la tulpina părului. Locul mortului, ca element de ceremonial, se regăseşte în cele trei momente ale călătoriei: casa mortului, la care vin călăuzitorii, corespunde momentului de desprindere de lumea reală, patul de la tulpina părului corespunde integrării în lumea de dincolo, şi mormîntul este în planul real, corespondent momentului de restabilire a legăturii cu neamul de aici. Aceleaşi corespondenţe sînt evidente şi pentru alte elemente ale ceremonialului (ex. merindele pentru drum, din momentul iniţial al călătoriei, se regăsesc în perele dulci şi amare ale drumului propriu-zis, şi apoi ospăţul din momentul următor).

Schema textului care evidenţiază relaţiile dintre elemente, planurile şi momentele de care am vorbit:



B_1, B_2, B_3, b . . . . se răsfrîng în plan real cu semnificaţia: moarte.
C_5, C_6, ... aparţin planului real (moarte fizică, gătirea mortului, groapa).
C_1 . . . . merinde de drum, corespund în plan real pomenii şi gătirii.
C_4 . . . . locaşul, în plan real — groapa.
c . . . . hainele şi ospăţul, în plan real — pomenile.

În Arhiva Institutului de etnografie şi folclor există notat un text de leruit [11], fără a fi menţionat ca un cîntec ceremonial şi fără a i se indica o anumită denumire. Textul cuprinde doar fragmente ale textului cules recent:

„Koborît-o, koborît, / Tri inżerį p-aiś pămînt,/ Să măsure pămîntu, /Pămîntu cu stînżenu./ Įel din graį aşa-n grăi: / — Măsuraţă-l ku dreptate/ Şî-m faśe şî mie parte,/ Nič oį ara ku plugu,/ Numa să-mį astup trupu;/ Nič oį grăpa cu grapa,/ Numa să-mį astu faţa./ Vine moartęa la feręastă:/

[11] [Culeg. C. Brăiloiu], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676.

https://biblioteca-digitala.ro

— Spoveditu-ţe-aį ńevastă? / — Ba įo nu m-am spovedit, / Kă nu-z gata de murit. / Vine mǫrtįą-a doa ǫară : / — Gata įej, nevasta, blemų? / — Gata-z, Domne, ş-oį veni, / Da măįkuţa nu-į akasă, / Įį-n sat după sîtă dįasă,/ Să-m fakă merindį-alįasă, / Kă pă mîńį mă du dį-acasă".

Faptul că informatorul l-a menţionat în seria bocetelor, deci a cîntecelor neceremoniale, credem că se datorează slăbirii obiceiului, cîntecul a transgresat în cîntec neceremonial şi a fost simţit ca bocet. Aceasta ne întăreşte presupunerea că putem reconstitui un text de cîntec ceremonial, aşa cum am încercat s-o facem, prin cele cîteva grupuri de versuri care revin în majoritatea bocetelor din localitate, versuri care nu sînt aici, presupunem, decît urme ale vechiului cîntec ceremonial.

Cîntecul de leruit este, deci, un cîntec ceremonial, cu un anume rost şi poziţie în practica înmormîntării, este o prelungire în zona nord-vestică a ţării a funcţiei şi a tematicii *Zorilor*. El confirmă existenţa cîntecului ceremonial de înmormîntare şi într-o zonă nordică, ceea ce poate eventual însemna că într-o epocă mai îndepărtată răspîndirea speciei cuprindea un teritoriu mai întins.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DATE ETNOGRAFICE ÎN VOLUMUL *CĂLĂTORI STRĂINI DESPRE ŢĂRILE ROMÂNE*, EDITURA ŞTIINŢIFICĂ, BUCUREŞTI, 1968, 587 P.

CORNELIA BELCIN

Prin aspectul diacronic pe care-l implică studierea culturii populare, etnografia nu se poate limita la observarea fenomenului *in situ*, aşa cum se relevă el în cercetările de teren. Surprinderea diverselor straturi de evoluţie, a elementelor caracteristice unor forme de cultură populară, înţelegerea semnificaţiei lor nu se pot realiza fără a recurge la categorii de izvoare documentare variate, începînd cu datele conţinute de descoperirile arheologice şi mărturiile autorilor antici, pînă la documente de cancelarie cu caracter istoric sau economic, din diverse epoci. Nu pot fi neglijate, în această direcţie, nici relaţiile lăsate de străinii care au trecut de-a lungul timpului prin ţările române, remarcînd diverse aspecte ale unui mod de viaţă deosebit de multe ori de propriile lor concepţii, idealuri, mentalitate ; de aci caracterul subiectiv al multor ştiri, necesitatea de a le analiza critic şi a prelua doar elementele într-adevăr veridice.

Publicarea volumului I al colecţiei de *Călători străini despre ţările române* răspunde, în primul rînd, necesităţii de a spori informaţia în direcţia cunoaşterii istoriei medievale româneşti, dar ea aduce un serviciu important şi cercetării etnografice şi folclorice, deoarece textele cuprind o imagine vie, o observaţie directă asupra aşezărilor şi locuinţelor, ocupaţiilor, portului şi obiceiurilor populare româneşti, într-un răstimp cuprins între anii 1331—1550.

Vom încerca în cele ce urmează să trecem în revistă datele mai importante furnizate de călători, să analizăm în ce măsură ele reflectă adecvat realităţile româneşti şi să semnalăm utilitatea includerii lor în argumentarea etnografică.

I. Ceea ce i-a frapat pe unii călători obişnuiţi cu realităţile din vest au fost caracterul sătesc al civilizaţiei din ţările române, lipsa unei reţele de oraşe (deşi mulţi dintre ei semnalează existenţa cetăţilor fortificate, a cetăţilor de scaun), compensată însă prin marele număr al *aşezărilor rurale* mari şi mici :

1. Michael Bocignoli din Raguza spune la 29 iunie 1524 că în Ţara Românească „...se locuieşte nu în oraşe ci în sate, dar cu populaţie

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 165—171, Bucureşti, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

foarte deasă, căci în această ţară sînt 15 mii de sate [1], dintre care cele mai mici au cîte 50 de case ..." (p. 176).

2. Înainte de 1404, Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, spunea despre Ţara Românească : „Ei nu au oraşe mari, ci sate multe..." (p. 39).

II. Un alt capitol la care se referă relaţiile călătorilor este cel al *locuinţei ţărăneşti*. În general, se poate admite că un teritoriu întins al ţării, mărginit de cîmpiile Tisei, Dunării, Prutului, a fost acoperit pînă în secolul al XIX-lea de locuinţe din lemn, lipite sau nu cu lut, cu acoperiş de paie sau stuf, perpetuîndu-se astfel în arhitectura populară românească unele elemente arhaice[2].

1. Anton Verancsics constata pentru jumătatea secolului al XVI-lea un lucru asemănător : „... iar casele ţărăneşti sînt puţin ridicate de la pămînt şi făcute din lemn, lipite cu lut şi acoperite cu paie sau stuf" (p. 404). Ştirea se referă la Ţara Românească şi Moldova.

2. Giovani Maria Angiolello, în 1473, vorbind despre oraşul Suceava aminteşte : „Casele şi bisericile erau din lemn şi acoperite cu şindrilă" [3] (p. 137).

III. În ceea ce priveşte *mobilierul*, singura ştire, referindu-se la ţăranii români din Transilvania, o datorăm lui Iacob de Marchia, anul 1436 :

1. „Ei sfinţesc pîinea şi vinul în vase de lemn, din care ei mănîncă şi beau" (p. 70).

IV. a) Deşi aproape în toate relaţiile întîlnim date cu privire la *ocupaţii*, ele au un caracter sumar, constînd mai cu seamă în enumerarea lor decît în arătarea procesului de muncă, a uneltelor, tehnicilor folosite. Ceea ce se desprinde însă din aceste date este evidenţa echilibrului existent între cele două ocupaţii de bază ale românilor : agricultura şi creşterea animalelor, realitate exprimată în mod expres de Sebastian Miinster în 1544.

1. „Românii se îndeletnicesc înainte de toate cu munca cîmpului şi creşterea vitelor, ceea ce arată originea poporului" (p. 503). Subliniem, de asemenea, că în cele mai multe relaţii *agricultura* este amintită prima în enumerare, toţi autorii insistînd asupra fertilităţii solului şi a marii suprafeţi a terenurilor cultivate, în toate cele trei ţări române.

2. Matteo Muriano (anul 1502) caracterizează Moldova astfel : „Ţara este mănoasă şi foarte frumoasă şi foarte bine aşezată, plină de animale şi de toate bucatele (au de toate) afară de untdelemn. Grînele se seamănă în aprilie şi în mai...Păşuni sînt foarte bune" (p. 149).

3. O ştire mai amplă asupra Ţării Româneşti datează din 1524 şi o datorăm lui Michael Bocignoli din Raguza : „În acest şes necurmat pămîntul este gras, potrivit pentru cultură, afară de locurile unde e tăiat

[1] Numărul de sate este mult exagerat. Vezi pentru această perioadă studiul cuprinzător al lui I. Donat, *Aşezările omeneşti din Ţara Românească în secolele al XIV-lea şi al XVIII-lea*, în „Studii Revistă de istorie", 1956, an. 9, tom. 6, p. 75—95.

[2] Paul H. Stahl, *Casa ţărănească la români în secolul al XIX-lea. Aspecte unitare, caracteristici regionale*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961", p. 126.

[3] Deşi este vorba de arhitectura unui oraş, prin caracteristicile sale, prin cei care o executau, considerăm că ştirea poate prezenta interes şi pentru studiul arhitecturii populare.

https://biblioteca-digitala.ro

de mlaştini sau păduri. Regiunea este productivă în toate cele potrivite nevoilor traiului, în afară de vin..."[4] (p. 175—176).

Mulţi autori vorbesc cu admiraţie despre agricultura înfloritoare a Transilvaniei:

4. Georg Reicherstorffer referindu-se la împrejurimile Orăştiei: „Pămîntul este nespus de roditor, dînd din belşug grîu, vin şi tot felul de poame" (p. 222).

5. În relatarea sa, Anton Verancsics are în vedere întreaga Transilvanie: „...Îndrăznesc să spun că ar putea singură şi prin ea însăşi să îndestuleze cu grîne în cea mai mare parte puterea turcească ...atît de mănoasă este în bucate, îmbelşugată în vii, bogată în vite..."(p. 394) şi mai departe: „Regiunea este de altminteri foarte potrivită pentru toate semănăturile ..." (p. 408).

IV. b) În ceea ce priveşte *creşterea animalelor* ştirile dau lămuriri asupra raselor crescute şi a calităţilor lor.

1. Trecînd prin Dobrogea în 1330—1331, Ibn-Battuta remarca: „În această ţară, la fiecare popas, se aduceau principesei pentru hrană cai, oi, boi, dughie, lapte de iapă, de vacă şi de oaie" (p. 4).

2. Despre Moldova vorbeşte Giovani Maria Angiolello: „...Moldova este o ţară mănoasă şi bogată în vite, în boi şi cai buni" (p. 133).

3. Relaţia lui Michael Bocignoli se referă la Ţara Românească în 1524: „... nu este nicăieri în altă parte o mai mare mulţime de vite, iar herghelille de cai sînt abia mai puţin numeroase ca turmele de vite mărunte..." (p. 176).

4. Creşterea animalelor în turme, pe teritoriul Moldovei, e atestată de Anton Verancsics (1549): „...căci el a vrut să înţeleagă acest lucru despre acea regiune care se întinde de la Prut pînă la mare. Căci toată este numai pămînt şes, unde umblă doar turmele cu păstorii lor, avînd doar puţuri pentru adăparea vitelor şi încă rare" (p. 402). Acelaşi autor înregistrează calităţile remarcabile ale cailor crescuţi în Ţara Românească şi Moldova: „Să mai vorbim şi de caii lor mărunţi, răbdători la trudă şi la foame, fără să ceară multă îngrijire mai ales dacă sînt adăpaţi" (p. 407). Autorul arată şi marea întindere a fîneţelor din Transilvania, necesare creşterii cornutelor mari: „Fîneţe se află din belşug, precum şi alte păşuni în tot locul pentru vitele de tras" (p. 409).

IV. c) Asupra *viticulturii* ştirile au uneori un caracter contradictoriu în ceea ce priveşte Ţara Românească şi Moldova (vezi nota 4), dar concordă în a sublinia dezvoltarea ei în Transilvania.

1. Mateo Muriano în anul 1502 este singurul care dă aprecieri pozitive, reale de altfel, vinurilor din Moldova:„ ...iar vinuri de felul celor din Friul se obţin în august şi septembrie" (p. 149).

---

[4] Considerăm ştirea privitoare la absenţa viilor în Ţara Românească ca inexactă, deşi ea se repetă şi la alţi autori (Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, p.39, şi Francesco Della Valle, p. 322). Sîntem înclinaţi să credem că e vorba de lipsa unor suprafeţe întinse cu vii altoite, compensată însă prin soiuri indigene de mare productivitate.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Ieronim Laski în 1527 prezintă în termeni elogioşi potenţialul viticol al Transilvaniei : „Acest regat ... nu se poate asemui cu nici o altă ţară pentru ...belşugul de bucate şi de rod al viilor...vei găsi cele mai mari podgorii..." (p. 235).

3. Iar Anton Verancsics nota : „ ... şi în tot locul se ivesc dealuri însorite acoperite de vii ..." (p. 408). Tot el aminteşte calitatea superioară şi varietatea vinurilor transilvănene : „Dar vinurile fie că le vrei tari sau slabe şi aspre şi dulci, ori albe sau roşii, sau roşietice şi ţi le alegi potrivit cu fiecare anotimp — sînt aşa de bune la gust şi de soi aşa ales încît nu mai doreşti nici vinurile de Falern din Campania şi chiar comparîndu-le între ele îţi plac cu mult mai mult acestea" (p. 408).

4. Nicolaus Olahus vorbeşte despre podgoriile din valea Mureşului : „Iar regiunea care se întinde spre sud între rîurile Crişul Alb şi Mureş se numeşte Ţara Mureşului. În ea, către dealul cu podgorii numit « Mocra », pe care se fac vinurile cele mai bune..." (p. 496).

IV. d) *Pomicultura* este atestată numai pentru Transilvania, unde în condiţiile unei agriculturi mai intensive, această ocupaţie era mai răspîndită, deci mai evidentă pentru observaţiile adesea superficiale ale călătorilor.

1. Referindu-se la terenul agricol al tîrgurilor de atunci Cisnădie şi Cisnădioara [5], Georg Reicherstorffer arată : „... şi oamenii de rînd obişnuiesc să-şi cîştige viaţa mai cu folos din urmărirea laolaltă a plugăriei şi a culturii pomilor" (p. 216) şi mai departe : „locul este roditor şi producător de felurite poame, din care localnicii trag un cîştig ce nu este mic" (p. 216).

2. Anton Verancsics aduce date în acest sens pentru diverse regiuni ale Transilvaniei, insistînd asupra împrejurimilor Albei : „...iar cît despre orice fel de poame, ca mere, pere, nu rămîn în urma Italiei nu numai ca gust, ci chiar ca belşug de pomet, iar în ce priveşte piersicile, mai ales cele pe care le produce pămîntul din Alba Iulia, o şi întrece cu uşurinţă şi oamenii le păstrează pînă în anul următor atît de proaspete, încît ai spune că atunci au fost culese" (p. 409).

V. Asupra *instalaţiilor tehnice* legate de ocupaţii, ştirile nu sînt de loc numeroase. Singurele excepţii în acest sens sînt relatările în legătură cu gropile pentru păstrat cereale, a căror tradiţie o ştim antică[6], şi cu morile de măcinat :

1. Informaţiile preţioase furnizate de Waterland de Wavrin (anul 1445) se referă la astfel de gropi, aflate într-un sat din apropierea Turtucaiei: „Cîţiva români au coborît pe ţărm unde au găsit mai multe grînare subterane. Şi vă voi spune cum. În ţările de pe acolo, se fac gropi mari în pămînt ca nişte cisterne unde se bagă grîu, ovăz şi tot felul de grăunţe şi apoi se acoperă deschizăturile gropilor cu pietroaie mari. Şi în dimineaţa următoare nopţii în care fusese atîta ceaţă, pămîntul de deasupra gropilor

[5] Subliniem că pînă în prezent aceste localităţi sînt cunoscute ca importante centre pomicole, cu livezi întinse.

[6] Vezi şi Cornelia Belcin, *Ocupaţiile daco-geţilor în lumina literaturii antice*, în „R.E.F.", tom. 13, 1968, nr. 1, p. 68—69.

https://biblioteca-digitala.ro

nu era jilav. După acest semn au fost descoperite toate grînele de sub pămînt care se aflau în satul castelului Turcan unde era <şi> grîu şi bob şi mazăre, care au prins foarte bine galerelor" (p. 99).

2. Asemenea gropi sînt semnalate de Giovani Maria Angiolello în Moldova (anul 1473): „Turcii au găsit multe din ele, deoarece sînt meşteri în a găsi lucruri astfel ascunse şi îngropate, trăgînd pe pămînt un lanţ sau chiar un frîu, ei aud şi cunosc golurile din pămînt, unde sînt îngropate lucruri sau grîne, astfel au fost găsite puţuri cu grîne ..." (p. 137).

3. Practica este întîlnită de Georg Reicherstorffer şi la saşii din Sibiu: „Aici se strîng anual grîne în gropniţe săpate în pămînt pentru a se păstra pentru mulţi ani în vederea unor vremuri de lipsă de bucate" (p. 214).

Măcinatul cerealelor cu ajutorul morilor de apă sau al rîşniţelor de mînă este atestat numai pentru saşii din Transilvania, dar alte categorii de izvoare fac certă existenţa lor şi la românii din cele trei ţări:

4. Francesco Della Valle vorbeşte despre morile din Mediaş: „... trecea o mică apă care venea în oraş şi punea în mişcare nişte mori" (p. 338).

5. Nicolaus Olahus face cunoscute morile din Sibiu situate pe Cibin: „Pe braţul acesta sînt acţionate morile de grîne şi celelalte mori [7] din cuprinsul zidurilor făcute pentru folosirea orăşenilor" (p. 492).

VI. Datele cu privire la *portul popular* românesc vizează în exclusivitate costumul şi pieptănătura bărbaţilor.

1. John Schiltberger (anul 1396) despre pieptănătura românilor: „Şi mai trebuie amintit că locuitorii din Moldova şi din Ţara Românească... îşi lasă părul şi barba să crească şi nu o taie niciodată" (p. 30).

2. Georg Reicherstorffer prezintă în cîteva cuvinte îmbrăcămintea ţăranilor români transilvăneni: „După obiceiul lor, ei se îmbracă cu haine lăţoase, ţesute din lînă de capră şi făcute de mîna lor ..." [8] (p. 208).

3. În descrierea lui Anton Verancsics românii apar ca fiind: „Îmbrăcaţi într-o dimie de culoare brună, grosolană şi peste măsură de păroasă, acoperiţi pe cap cu o căciulă ascuţită, de acelaşi fel în formă de piramidă şi încălţaţi cu opinci şi cu feţele negre din cauza bărbii, a părului lung şi nepieptănat..." (p. 419). O altă ştire datorată aceluiaşi autor caută să arate diferenţele dintre portul muntenesc şi cel moldovenesc [9]: „La îmbrăcăminte nu se aseamănă, căci muntenii au căzut aproape de tot şi la obiceiurile şi la portul turcilor, pe cînd moldovenii ţin morţiş la portul lor şi acela dintre ei care ar adopta de la turci sau de la oricare alt neam vreo parte a portului sau a armelor lor sau oricare alt lucru de acest fel e pedepsit cu moartea" (p. 405).

VII. Un alt capitol de cultură populară, prezent în relaţiile călătorilor, este acela al *transporturilor*, printre care sînt menţionate mijloace străvechi[10].

---

[7] Deci în afara morilor pentru cereale sînt prezente aici alte „mori", prin care trebuie să înţelegem diverse instalaţii tehnice necesare practicării meşteşugurilor din acest oraş.

[8] Se află în această mărturie şi atestarea indirectă a existenţei unei industrii ţărăneşti casnice, de prelucrare a lînii.

[9] Considerăm că datele nu se referă la portul popular, ci la acela boieresc, unde influenţa turcească, mai ales în Ţara Românească, era evidentă.

[10] Vezi folosirea pe Dunăre a monoxilelor de către populaţia getică. Cornelia Belcin, *op. cit.*, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Ştirile cele mai interesante le datorăm lui Waterland de Wavrin : „Şi a făgăduit acel domn al românilor că, pentru a călăuzi galerele pe rîu, el le va da patruzeci sau cincizeci de vase numite monoxile, care sînt făcute dintr-o singură bucată ca o troacă pentru porci, lungi şi înguste şi cu mulţi luptători înăuntru, în unele mai mulţi, în altele mai puţini" (p. 86).

VIII. Pentru *obiceiurile familiale* sînt interesante relatările lui Anton Verancsics despre practica răpirii miresei, pe care autorul o consideră o urmare a lipsei de îngrădiri, a unei licenţe în acest sens. Cercetările etnografice au arătat că explicarea sa trebuie căutată în cadrul organizării sociale din vremuri vechi şi străvechi, cînd căsătoria era o problemă, în primul rînd, a celor două familii şi mai puţin a indivizilor. La origine, ceremonialul răpirii miresei constituia un rit de trecere la multe popoare indo-europene, compus din două etape distincte : separarea de familia sa şi integrarea în noua familie, pe cale rituală [11].

1. Anton Verancsics spune : „În privinţa încheierii căsătoriilor şi a respectării lor, aceleaşi obiceiuri şi aceleaşi legi sînt pentru toţi, dar la oamenii de rînd neîngrădirea este încă şi mai mare. Căci pe fetele pe care voiesc să le aibă ca tovarăşe de viaţă ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că aşa este mai cu cale, şi că în chipul acesta legătura între soţi va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima peţire. Iar după ce lucrul s-a desăvîrşit, ei se prefac că nu le pare rău şi se împacă fără greutate, prin mijlocirea prietenilor şi rudelor celor două părţi" (p. 406). Mai departe el relatează : „Ar fi de spus aici cîte ceva despre căsătoriile românilor, cît de puţin consideră ei şi legăturile căsătoriei şi pe cele ale celorlalte alianţe sau rudenii de sînge" [12] (p. 419).

★

Întocmirea acestei scurte analogii în care au fost incluse numai ştirile mai semnificative credem că face dovada utilităţii considerării lor din punct de vedere etnografic şi folcloric; aceasta deşi multe dintre ele au un caracter strict enunţiativ, fără a intra în detalii asupra uneltelor, tehnologiei, materialului de construcţie, forme arhitecturale etc., care ar interesa în cel mai înalt grad cercetarea etnografică. Cîteva sublinieri asupra modului de abordare a realităţilor româneşti, a împrejurărilor în care s-a făcut această abordare se impun pentru aprecierea veridicităţii şi specificului informaţiilor lăsate de călători.

1. Concordanţa ştirilor — referitoare la aceeaşi problemă, dar provenind de la autori diferiţi —, raportarea relaţiilor călătorilor la alte categorii de izvoare din epoci diferite dau posibilitatea de a conferi majorităţii acestor date semnul autenticului, al posibilităţii includerii lor într-o argumentare ştiinţifică.

2. O elementară analiză statistică arată că ponderea principală a datelor (96%) este deţinută în principal de ocupaţii şi de alte aspecte ale culturii materiale din ţările române (instalaţii tehnice, port, aşezări etc.),

[11] Cf. Ernst S. Dick, *The Bridesman in the Indo-European Tradition. Ritual and Myth in Marriage Ceremonies*, în „Journal of American Folklore", nr. 312, aprilie-ianuarie 1966, p. 338—347.

[12] Este aici o reflectare a luptelor necurmate dintre diversele grupări boiereşti, la acea dată, şi nu o relaţie asupra raporturilor familiale ale poporului român.

https://biblioteca-digitala.ro

fapt care este cu totul explicabil dacă ne gîndim la scopul urmărit de cele mai multe ori de aceste relatări, acela de a informa diverşi suverani asupra situaţiei economice, a bogăţiilor aflate în aceste ţări, vizate ca eventuale teritorii de extindere a dominaţiei lor.

3. Caracterul superficial al unor date, care nu depăşesc de multe ori nivelul unei prezentări extrem de generale, se poate explica pe de o parte prin specificul călătoriilor întreprinse, avînd de cele mai multe ori un scop politic, diplomatic, şi de aici superficialitatea observaţiilor făcute, înregistrarea aspectelor celor mai evidente, mai uşor de reţinut şi care erau în unele cazuri neesenţiale, nespecifice pentru poporul român; pe de altă parte prin înseşi concepţiile despre ştiinţă ale timpului, care nu reclamau o observaţie temeinică, aprofundată, o descriere autentică şi detaliată a fenomenelor aflate în discuţie, chiar atunci cînd acestea formau obiectul lucrării iniţiate.

Ponderea neînsemnată (doar 4%) a relatărilor privind aspectele culturii spirituale, caracterul sumar, confuziile, inexactităţile observate aici întăresc constatarea făcută mai sus; apare firească imposibilitatea surprinderii unor forme de cultură care se fac mai greu evidente şi înţelese, mai cu seamă în cadrul unei asemenea parcurgeri fugare a teritoriului ţării.

4. În ceea ce priveşte unele caracterizări succinte, cu aspect etnopsihologic, care prezintă în culori mai puţin favorabile pe români, dar care nu întrunesc majoritatea, ele se dovedesc de cele mai multe ori izvorîte din prejudecăţi, ţinînd de situaţia de asupriţi a românilor din Transilvania, sau din animozităţi personale datorate neralierii domnitorilor români la politica suveranului pe care-l reprezenta cel venit pe pămîntul românesc.

5. Nu insistăm asupra personalităţii şi activităţii fiecărui autor deoarece datele complete cu caracter bio-bibliografic, inserate în volum pentru fiecare autor în parte, sînt un instrument de primă importanţă în judecarea caracterului relatărilor analizate.

★

Am încheia prin a sublinia competenţa desăvîrşită a colectivului de cercetători condus de Maria Holban, de la Institutul de istorie „Nicolae Iorga" al Academiei Republicii Socialiste România, vădită în elaborarea acestei lucrări, pe diverse planuri, asupra cărora nu ne vom opri aici. Dintre acestea remarcăm doar precizările preţioase conţinute în note în ceea ce priveşte localizările temporale şi spaţiale ale unor relatări, consideraţiile critice făcute pe marginea lor, unele întregiri de text, toate venind să uşureze substanţial munca cercetătorului din domeniul nostru în folosirea acestei categorii de izvoare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN COSTEA, *folclor coregrafic din Bihor*, casa creației populare a județului Bihor [Oradea 1968], 433 p.

După cum însuși autorul volumului o mărturisește, această carte apare din necesitatea culegerii și păstrării unui material inedit, deosebit de bogat, nevalorificat încă prin tipar.

Este primul dintr-o serie de volume ce au drept scop epuizarea materialului coregrafic al „Țării Crișurilor". Din punct de vedere folcloric „Țara Crișurilor" se împarte în trei zone : zona centrală (Bihorul), care cuprinde Aleșdul, Beiușul și Oradea, zona de nord (Sălajul), cuprinzînd Șimleul și Marghita, și zona de sud (Vatra Ardealului), cu Ineul și Gurahonțul.

Volumul de față cuprinde repertoriul de jocuri al zonei Alșed (valea superioară a Crișului Repede). El este conceput în două părți : una introductivă, cuprinzînd note explicative asupra materialului coregrafic și lămuriri asupra jocurilor, iar cealaltă de dezvoltare, în care materialul este prezentat în detaliu, cu analizele de rigoare și cu partitura muzicală corespunzătoare. Ceea ce merită să fie remarcat în primul rînd este prezentarea materialului, care e realizată de așa manieră încît înțelegerea și asimilarea lui să fie posibile și să satisfacă deopotrivă exigențele celor competenți în materie, cît și pe cele ale publicului larg.

Partea introductivă însumează elementele cu care se operează în cuprins, constînd în semne, explicații asupra metodei de lucru, a orînduirii materialului etc., elemente pe care le vom cita mai jos.

După ce se evidențiază o primă caracteristică generală a repertoriului zonei — valabilă de altfel pentru întreg spațiul folcloric al Țării Crișurilor —, și anume numărul redus de jocuri, ele sînt enumerate, stabilindu-se legătura lor în cadrul ciclurilor, analizîndu-li-se componența, formația și, în sfîrșit, evoluția perechilor în spațiul de joc, ca trăsături morfologice principale.

După aceste elemente de ansamblu, menite să ne familiarizeze la modul foarte general și schematic cu jocurile, se prezintă principalele mișcări, atît ca importanță a lor în definirea stilului spațiului folcloric, cît și ca frecvență. Se relevă în continuare că numărul redus al jocurilor nu este de natură să hotărască bogăția sau sărăcia folclorului coregrafic al zonei, deoarece decisivă din acest punct de vedere este amploarea pe care o capătă în desfășurarea lor, adîncirea și varierea elementelor constitutive, într-un cuvînt profunzimea folosirii limbajului coregrafic de către artistul popular.

Ritmului, ca element constitutiv al acestui gen, i se rezervă un spațiu important, în care sînt enumerate formulele ritmice de bază, posibilitățile lor de îmbogățire prin trei metode principale : combinarea celulelor de bază, scindarea sau contopirea valorilor și deplasarea accentelor.

Noutatea și contribuția lucrării constă în folosirea unui material autentic, prin fixarea fenomenului folcloric pe film și prin notarea lui foarte exactă, care permite surprinderea celor

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 173–178, București, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

mai mici subtilităţi ale jocului şi a personalităţii fiecăruia dintre componenţii grupului, precum şi în scrierea sinoptică de mare importanţă în reconstituirea manifestării folclorice ca fenomen sincretic.

Caracterul sincretic al dansului impune studierea poliritmiei, fapt netrecut cu vederea de autor, care face din acest deziderat o metodă de lucru, toate transcrierile din volum fiind sinoptice, procedeu ce ne dă posibilitatea de a urmări jocul concomitent al bărbatului şi femeii, în evoluţia lui în orice moment al desfăşurării.

De cele mai multe ori, mişcările impun o serioasă stăpînire a tehnicii de joc, mai ales pentru bărbaţi, cărora le revin majoritatea figurilor de virtuozitate, femeia avînd în aceste momente un rol de acompaniator al pasajelor executate solistic de către bărbat. Mişcările cele mai importante sînt totodată cele cu cea mai mare pregnanţă ritmică : „cele care, în afară de faptul că se văd, se şi aud".

Din punctul de vedere al structurii lor, dansurile cuprind tipuri de motive, concretizate prin mai multe sau mai puţine variante. Grupurile motivice sau ideile coregrafice, ca principale elemente ale arhitectonicii, sînt împărţite şi enumerate în ordinea importanţei lor, în : a) idei principale — ca elemente constitutive, obligatorii, b) idei secundare şi c) idei coregrafice de legătură, în care putem recunoaşte elemente preluate de la una sau alta din primele două grupe .

În continuare autorul analizează două variante de *Sălăjan*, două de *Luncan* şi cîte una de *Măninţel* şi *Ardelean* din Josani, com. Măgeşti, şi cite un *Sălăjan*, *Luncan*, *Măninţel* şi *Ardelean* din Borod.

La început, pentru a ne putea da seama cît de cît de dimensiunile jocului, de structura lui, sînt prezentate grupurile motivice (figurile) şi ordinea lor în cadrul secţiunilor. Se trece apoi la analiza construcţiei fiecărui grup motivic pe celule sau pe număr de măsuri şi se descriu formaţia, componenţa, ţinuta, momentul începerii jocului, direcţia traiectoriei dansului, după care se descriu mişcările pas cu pas, separat pentru femei şi bărbaţi pe formulele ritmice respective. Aşa se procedează motiv cu motiv, pînă la sfîrşitul jocului şi pentru toate jocurile.

Ceea ce facilitează înţelegerea jocului sînt numeroasele schiţe care însoţesc descrierea pe tot parcursul ei, schiţe realizate de Theodor Dan.

La sfîrşitul descrierii fiecărui joc apare partitura coregrafică sinoptică prezentată în cele mai mici detalii, cum ar fi numărul de grade al învîrtirilor, schimbări de poziţii etc...., iar la unele dintre jocuri apare partitura sinoptică a mai multor perechi (un lucru nou şi de foarte mare meticulozitate, de natură să înlesnească înţelegerea trăsăturilor stilistice generale şi în acelaşi timp contribuţiile personale ale jucătorilor).

Pe baza materialului astfel prezentat se pot trage următoarele concluzii : mişcarea dansului bihorean se desfăşoară pe un minim de spaţiu, efectuîndu-se mai mult pe verticală ; deşi jocul pare lipit de sol, paşii sînt mici şi tropotiţi, dar cursivi ; formulele ritmice, reduse la număr sînt foarte subtil nuanţate prin gradele de intensitate ale tropotului şi, în sfîrşit, accentele au o deosebită mobilitate.

Cu un stil propriu bine conturat, folclorul bihorean se încadrează în contextul general al folclorului coregrafic românesc.

Prezentarea materialului muzical se datoreşte lui Iosif Herţea (cercetător ştiinţific la Institutul de etnografie şi folclor), bun cunoscător al repertoriului şi stilului regiunii. Lui îi aparţin transcrierile în detaliu ale melodiilor jocurilor, precum şi informaţiile în ceea ce priveşte structura materialului muzical. Ni se indică : măsura jocurilor, formulele ritmice de cea mai mare frecvenţă, mişcarea şi analiza concordanţei sau a neconcordanţei figurilor coregrafice cu motivele melodice, ca un aspect al caracterului sincretic. Găsim de asemenea informaţii asupra felului şi numărului instrumentelor specifice regiunii şi chiar asupra tehnicii interpretative.

https://biblioteca-digitala.ro

O observație deosebit de interesantă este aceea că aici „strigătura este intonată după linia melodică instrumentală, dînd naștere unui al doilea plan melodic, adeseori în raport contrapunctic cu primul".

Deoarece Casa centrală a creației populare a cerut în mod special ca materialul muzical să fie aranjat pentru pian, probabil pentru a avea o formă cît mai accesibilă echipelor artistice de amatori, colaboratorul s-a conformat acestei cereri. Considerăm însă acest lucru ca nefiind în măsură să servească caracterului științific al lucrării. Cu toate acestea materialul muzical este astfel prezentat, încît respectă în general stilul și nu știrbește nimic din farmecul lui.

Nu putem trece cu vederea numeroasele greșeli de tipar care îngreuiază lectura.

Ar fi necesar să se analizeze mai profund utilitatea sau, dimpotrivă, caracterul păgubitor al faptului că toate publicațiile apărute în editurile proprii ale Caselor de creație, fără excepție, au un circuit exclusiv intern, nu sînt comercializate și nu sînt accesibile celor ce nu cunosc limba română, prin absența oricăror traduceri sau rezumate într-o limbă de circulație universală. Într-o astfel de dezbatere, lucrarea lui Constantin Costea ar putea servi ca argument pentru necesitatea ca anumite lucrări să fie destinate unei difuzări mai ample.

Regretăm că lucrarea *Folclor coregrafic din Bihor* nu constituie o excepție de la această regulă. Sugerăm de aceea reeditarea, eventual chiar și parțială, a materialului (dublat și de notația, în sistemul Laban, a dansurilor), pentru a face să pătrundă în circuitul internațional o lucrare valoroasă, elaborată printr-o muncă deosebit de meritorie.

Eugenia Crăciun

ΓΕΩΡΓ. Κ. ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ καὶ ΣΠΥΡ. Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, Τόμ Γ' (Μουσικὴ ἐκλογή). 'Εν 'Αθήναις 1968. N' + 438 p. +5 discuri ['Ακαδημία 'Αθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρον 'Ερεύνης τῆς 'Ελληνικῆς Λαογραφίας, ἄριθμ. 10]

Volumul se înscrie (sub nr. 10) în seria publicațiilor scoase de către Centrul de cercetare a folclorului grec, centru care constituie una din unitățile științifice ale Academiei din Atena. Prezentul volum alcătuiește partea a treia a lucrării *Cîntece populare grecești* și conține, așa cum se precizează în subtitlu, o selecție muzicală. Selecție largă, incluzînd eșantioane din aproape toate categoriile de texte cîntate și care provin din mai toate regiunile țării. Din acest punct de vedere lucrarea este o excelentă antologie a folclorului muzical-poetic grecesc contemporan. Valoarea ei, pe lîngă amploarea materialului (255 de piese), rezidă în caracterul științific consecvent al întocmirii colecției — însușiri care fac ca volumul de față să fie de neînlocuit în stadiul actual al bibliografiei, atît autohtone cît și străine, referitoare la foclorul muzical neogrec.

Cultura populară a Greciei moderne se află, în ceea ce privește situația cercetărilor întreprinse asupră-i și a raportului dintre tradiția folclorică și cea cultă, într-o situație aparte, datorată faptului că a avut un antecesor istoric de însemnătatea și talia civilizației eline. Ca și în cazul altor țări ale Orientului mediteranean, unde vechimea și strălucirea culturii lor clasice au ascuns multă vreme lumii științifice cultura lor folclorică antică și modernă, folclorul grec a fost relativ tîrziu diferențiat ca obiect de studiu autonom. Abia pe la începutul veacului al XIX-lea savanți ca Wolf și Niebuhr intuiesc importanța culturii populare din antichitate în geneza și evoluția unor manifestări spirituale ale civilizației greco-romane, iar primele publicații de poezii populare neogrecești nu văd lumina tiparului mai devreme de al doilea pătrar al secolului trecut

https://biblioteca-digitala.ro

(Cl. Ch. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1824—1825). O orientare mai precis conturată spre literatura populară neogreacă se produce abia în a doua jumătate a lui, marcată de apariţia în 1868 a cuprinzătoarei antologii a lui Passow. Cît priveşte cercetările asupra muzicii populare, ele vin, ca pretutindeni, ceva mai tîrziu. Prima publicaţie relevantă în acest sens este colecţia *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* a compozitorului şi muzicologului francez Louis Bourgault-Ducoudray, apărută în 1876.

Importante contribuţii ulterioare la cunoaşterea şi studierea folclorului muzical neogrec sînt datorate cercetătorilor Ant. N. Sigalas (1880), Epam. Stamatiadis (1880), Hubert Pernot — primul care aplică procedeul înregistrării pe cilindri de fonograf şi publică (1903) material muzical transcris de Paul Le Flem — apoi Georg. D. Pachtikos (1905), K. Psachos (1910 — 1923), Melpo Merlier, G. Lambelet, Samuel Baud-Bovy, Solon Michaelidis, S. Peristeris, D. Mazarakis, S. Chianis, F. Anoyanakis şi alţii (enumeraţi la p. ηʹ — ιαʹ).

Volumul se deschide cu o introducere semnată de prof. G. Spyridakis, căruia i se datorează şi îngrijirea părţii poetice a colecţiei. Introducerea schiţează cadrul general al apariţiei lucrării şi conţine un scurt istoric al preocupărilor de culegere a cîntecelor populare greceşti, începînd cu culegerea din 1814 a lui Werner von Haxthausen (publicată abia în 1935) pînă la activitatea organizată a Arhivei de folclor, devenită ulterior Centrul de cercetare a folclorului grec. Bibliografia dată la p. ηʹ — ιαʹ rezumă eforturile întreprinse în patru direcţii:

a) culegeri de muzică;
b) culegeri de muzică însoţite de notarea coregrafică a dansului;
c) studii asupra muzicii;
d) cercetări de organologie populară.

Autorul insistă (p. εʹ) asupra necesităţii de a înţelege în mod statornic muzica drept parte inseparabilă a poeziei populare, cu corolarul pe care-l comportă o asemenea concepţie, acela de a publica, pe cît se poate, textul în forma lui reală, aceea cîntată. Studiul folclorului muzical — pe care G. Spyridakis îl integrează în ansamblul culturii populare — se impune nu numai în scopuri ştiinţifice, pentru cunoaşterea civilizaţiei naţionale în evoluţia ei, ci şi pentru a înlesni întrebuinţarea elementelor productive ale muzicii tradiţionale ca material de inspiraţie pentru creaţia cultă contemporană (p. εʹ).

Partea muzicală a volumului este redactată de către cercetătorul S. Peristeris, care scrie — în continuare — o amplă introducere muzicologică. Partea ei cea mai substanţială o formează expunerea cu privire la sistemele modale şi ritmice (p. καʹ — νʹ), începută prin a constata că „melodiile cîntecelor în discuţie sînt bazate... pe scări specifice care se deosebesc în chip esenţial de sistemul muzicii europene [înţelegînd „apusene" — n.n.]". Diferenţele provin din aranjarea aparte a treptelor, poziţia semitonurilor, particularităţi intervalice, existenţa celor două genuri diatonic şi cromatic, numărul treptelor componente ale unei scări, ca şi din faptul că melodiile cîntecelor populare se organizează în game bazate nu numai pe un octacord, ci, adeseori, pe pentacorduri şi tetracorduri. Un sistem analog deci aceluia al muzicii ecleziastice bizantine (şi sistemului muzical al antichităţii, adăugăm noi). În continuare, autorul prezintă, în strîns paralelism cu sistemul melodic al muzicii psaltice bizantine, principalele moduri întîlnite în muzica vocală populară grecească. E un punct de vedere devenit tradiţional la muzicologii greci care au remarcat încă din veacul trecut (după exemplul lui Bourgault-Ducoudray) similitudinile dintre cele două sisteme şi s-au slujit de muzica ecleziastică drept cel mai propriu termen de comparaţie pentru folclorul muzical neogrec. Duşi de avîntul pionieratului, ei au căzut uneori în greşeala interpretărilor exclusiviste, care lasă impresia că muzica populară grecească s-ar fi dezvoltat într-un riguros izolaţionism, nemoştenind în decursul secolelor decît tradiţia antichităţii clasice, transmisă prin filiera muzicii ecleziastice bizantine. Un asemenea punct purist de vedere, care ignoră elementele creative născute în sînul însuşi al folclorului muzical, independent de perpetuarea tradiţiei culte, apare astăzi — evident — unilateral. De altfel, el tinde să fie depăşit chiar de către muzicologii greci, care încep să ia în consideraţie acele ele-

https://biblioteca-digitala.ro

mente ce dovedesc că muzica populară grecească s-a dezvoltat pe un plan mai larg decît simpla relaţie binară laic-ecleziastic, într-o ambianţă complexă şi fertilă de contacte cu folclorul muzical al altor popoare balcanice[1] şi din Orientul Apropiat — ceea ce este şi firesc. Materialul muzical produs de autorii volumului ilustrează cu prisosinţă aceste aspecte, iar lui S. Peristeris îi revine meritul de a fi ştiut să le citeze diferenţiat. El se referă, pe de o parte, la unele raporturi cu muzica popoarelor Orientului (p. κς'); pe de altă parte, el tratează aparte (p. λδ'—λε') acele sisteme de organizare funcţională (pentatonice şi prepentatonice) care nu pot fi explicate prin prisma teoriei muzicale bizantine.

În corpul colecţiei materialul este aranjat pe categorii (specii şi subspecii) funcţional-tematice, cu amănunţirea în interior a criteriilor de tematică literară (sistemul de clasificare e explicat la p. ιβ'—ιγ'). În general, se respectă ordinea clasică epic, liric, didactic — întocmită după genul poetic —, cu excepţia cîntecelor ceremoniale şi a celor gnomice, unde intervine amestecul criteriilor. Capitolele se succedă după cum urmează: 1. Cîntece acritice; 2. Cîntece istorice; 3. Cîntece cleftice şi despre tîlhari; 4. Balade; 5. Ceremoniale calendaristice; 6. Cîntece erotice; 7. Cîntece de nuntă; 8. Cîntece satirice; 9. Cîntece de înstrăinare; 10. Cîntece funebre (incluzînd aşa-numitele cîntece ale lui Charon şi bocetele); 11. Diverse (cîntece despre munca la cîmp, despre viaţa pastorală, despre mare, gnomice); 12. Cîntece destinate copiilor (de adormit şi de trezit).

Se pot ridica, desigur, obiecţii referitoare la această clasificare — care, bunăoară, încorporează la capitolul balade subiecte fabuloase (Podul peste Arta, Crivăţul), religioase (Legenda Sf. Gheorghe), familial-domestice (Soţul credincios, Soţia repudiată, Fratele mort) şi erotice (Fata de grec şi turcul) —, dar ele vor viza nu atît pe autorii prezentului volum, cît pe cei care, începînd cu N. G. Politis, au elaborat sistemul de clasificare pe categorii literare în uz şi astăzi în folcloristica greacă.

Dacă în ceea ce priveşte conţinutul literar-poetic sistemul de mai sus are avantajul de a înfăţişa fidel situaţia existentă în poezia populară greacă, în materie de muzică el nu mai corespunde însă tabloului real al speciilor. Aşa, de pildă, deosebiri muzicale fundamentale între cîntecul erotic şi cel de nuntă, între cîntecul de înstrăinare şi cel epic, între cîntecul cleftic şi cel istoric nu există. Pe de altă parte, textele „istorice" apar în realizări muzicale de o diversitate ce depăşeşte cadrul unei specii unice: de la melopeea improvizatorică *rubato* solistică al cărei flux oscilează între recitativul silabic şi clusterele de melisme (p. 40, 42, 50—52) pînă la cîntecul dansant în ritm de *Kalamatianos* (p. 45—47, 48—49). Acelaşi este cazul textelor acritice şi al celor cleftice, la care amplitudinea variabilităţii stilului muzical este încă şi mai mare: la cele dintîi angrenînd declamaţia ritmico-melodică monofonă, strict silabică, fără sustentaţie instrumentală (p 12), la cele cleftice cîntecele polifone epiro-macedonene (p. 59—60, 68—70, 95—96). În perspectiva acestor constatări se face simţită necesitatea adoptării unor criterii de clasificare de natură muzicală, care să ofere o delimitare a categoriilor folclorice de pe poziţii intrinseci fenomenului muzical[2].

Soluţia practică aplicată la alegerea exemplelor a tins spre o cît mai mare varietate posibilă, prin publicarea unui mare număr de tipuri. Autorii au ştiut să dozeze elementul poetic şi pe cel muzical în aşa fel încît să rezulte în ansamblu o participare echilibrată, ceea ce face ca, din acest punct de vedere, colecţia să fie deosebit de reuşită. Nu au fost excluse unele variante, totuşi ele figurează în număr relativ redus (mai multe literare şi mai puţine muzicale). Pe lîngă variantele muzicale grupate sub acelaşi număr de ordine (p. 3—7; 108 etc.), au intrat şi altele,

[1] În acest sens poate fi citat studiul lui Εὐάγγελος Μουτσόπουλος. Ρυθμοὶ καὶ χοροὶ Ἑλλήνων καὶ Βουλγάρων (in Λαογραφία. τόμ. ιζ'. σ. 505—535).

[2] În acest sens pot fi folosite încercările de definire, parţială sau a mai multor specii muzicale, datorate în special lui S. Baud-Bovy, S. Michaelidis, M. Merlier, S. Peristeris, S. Chianis.

https://biblioteca-digitala.ro

trecute sub titluri şi numere diferite, dar la care s-a omis indicarea melodiilor variante aflate in colecţie (p. 38—39 faţă de p. 40; 76—77 faţă de 78—79; 15 faţă de 110 ş.a.).

Principiile aplicate în transcrierea muzicii sînt expuse la p. ιε′ — κα′. Nu a fost adoptată o înălţime sau o scară standard, ci fiecare melodie a fost notată cît mai aproape cu putinţă de un mod natural, în intenţia „înlesnirii scrierii şi citirii muzicii, prin evitarea utilizării multor semne de alteraţie, bemoli sau diezi" (p. ιζ′). Înălţimea reală a execuţiei este întotdeauna arătată printr-o ecuaţie aşezată în dreptul cheii primului portativ. Sugerăm autorului notarea directă pe portativ la sfîrşitul fiecărui cîntec a sunetului final real — procedeu care are avantajul unei claritäţi sporite. Bine venită însoţirea pieselor de toate datele informative necesare (numere de arhivă, loc de proveniență, numele şi etatea cîntăreţului, numele culegătorului, locul şi data efectuării culegerii). Notaţiile muzicale sînt de lungime variabilă, mergînd de la consemnarea unei sigure strofe (p. 152) pînă la transcrierea *in extenso* a întregii înregistrări de pe banda de magnetofon (p. 161—165).

O menţiune se cuvine pieselor vocale polifonice (8 la număr), care ilustrează un stil muzical specific regiunilor de centru-sud ale Peninsulei Balcanice [3] — stil ce, aşa cum se arată în introducere (p. μη′), constituie o excepţie faţă de caracterul omofon consecvent al muzicii populare greceşti. Recomandăm, la o viitoare ediţie, completarea tabloului antologic prin exemplificarea unor categorii de cîntece absente în forma actuală a lucrării: cîntecele numite ριζίτικα, cîntece executate de către copii, cîntece ceremoniale pentru invocarea ploii (de tipul *Pirpirunei*), cîntece sau formule muzicale însoţitoare ale unor procese de muncă etc. Socotim meritorie iniţiativa de a însoţi volumul de o antologie sonoră înregistrată pe 5 discuri microsillon, conţinînd un număr de 56 de piese muzicale din rîndul celor transcrise în paginile colecţiei. Contactul acustic rămîne cea mai bună cale de pătrundere în esenţa muzicii unui popor; el nu poate fi înlocuit de nici o transcriere, oricît de amănunţită, iar aceasta nu numai pentru că o serie de elemente ale execuţiei muzicale (intervale netemperate, sistem ritmic, etos, stil etc.) nu pot fi redate în scris în chip satisfăcător, ci în primul rînd pentru că elementul uman joacă un rol fundamental în comunicarea artistică.

Util aparatul critic (tabele de moduri şi scări, ritmuri, forme metrico-ritmice, index de onomastice, toponimice şi al locurilor de proveniență a cîntecelor), iar in chip deosebit rezumatul (p. 417—430) în limba engleză (tradus de Maria Vouras), care lărgeşte considerabil accesibilitatea studiului introductiv.

Apariţia volumul de faţă constituie unul din evenimentele muzicologice de prim plan ale folcloristicii greceşti din ultimii ani. Adevărat bilanţ ştiinţific, al activităţii de pînă acum a secţiei de muzică a Centrului de cercetare din Atena, el este destinat să rămînă pentru multă vreme o sursă de informare şi un instrument de lucru de însemnătate primordială pentru cercetările de etnomuzicologie în domeniul folclorului neogrec şi al celui sud-est european.

Nicolae Rădulescu

[3] Pot fi consultate în această privinţă lucrările: Σ, Περιστέρης. Δημοτικὰ τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ἠπείρου (în Ἐπετηρὶς τοῦ Λαογραφικοῦ. Ἀρχείου. τόμ. Θ′-Ι′. Ἀθήνα, 1958, σ. 105—133). G. Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne* (în „Revista de folclor", nr. 3/1958, p. 79—100). Н. Кауфман, Тригласните народни песни от Костурско (în „Известия на Института за музика при БАН", но. 6, София 1959, p. 65—158). D. Stockmann, W. Fiedler, E. Stockmann, *Albanische Volksmusik*, Band I, Gesänge der Çamen, Berlin, Akademie-Verlag, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzind deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI. **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 97—178, București, 1970

I. P. „Informația" — c. 5011

43.407

Lei 20.—